RENÉ GIRARD

Mensonge romantique et vérité romanesque

Grasset

RENÉ GIRARD
de l'Académie française

Mensonge romantique et vérité romanesque

BERNARD GRASSET
PARIS

Table des matières

978-2-246-04079-8

« L'homme possède ou un Dieu ou une idole. »

Max Scheler.



A mes parents

CHAPITRE PREMIER

Le désir « triangulaire »

Je veux, Sancho, que tu saches que le fameux Amadis de Gaule fut un des plus parfaits chevaliers errants. Mais que dis-je, un des plus parfaits ? Il faut dire le seul, le premier, l'unique, le maître et le seigneur de tous ceux qu'il y eut en ce monde… Je dis… que, quand quelque peintre se veut rendre fameux en son art, il tâche d'imiter les originaux des plus excellents maîtres qu'il sait ; et la même règle sert pour la plupart des métiers ou exercices d'importance qui servent à l'ornement des républiques; et ainsi le doit faire et le fait celui qui veut acquérir le nom de prudent et de patient, en imitant Ulysse, en la personne duquel et en ses travaux Homère nous peint au vif un portrait de prudence et de patience, comme aussi Virgile en la personne d'Enée, nous a montré la valeur d'un fils pieux et la sagacité d'un capitaine vaillant et entendu, ne les dépeignant ni les découvrant tels qu'ils étaient, mais tels qu'ils devaient être pour servir d'exemple de vertu aux siècles à venir. De la même sorte, Amadis fut le nord, l'étoile, le soleil des vaillants et amoureux chevaliers, et nous devons l'imiter, nous autres qui combattons sous la bannière de l'amour et de la chevalerie. Ainsi donc, j'estime, Sancho, mon ami, que le chevalier errant qui l'imitera le mieux sera le plus proche d'atteindre à la perfection de la chevalerie.

Don Quichotte a renoncé, en faveur d'Amadis, à la prérogative fondamentale de l'individu : il ne choisit plus les objets de son désir, c'est Amadis qui doit choisir pour lui. Le disciple se précipite vers les objets que lui désigne, ou semble lui désigner, le modèle de toute chevalerie. Nous appellerons ce modèle le *médiateur* du désir. L'existence chevaleresque est l'*imitation* d'Amadis au sens où l'existence du chrétien est l'imitation de Jésus-Christ.

Dans la plupart des œuvres de fiction les personnages désirent plus simplement que Don Quichotte. Il n'y a pas de médiateur, il n'y a que le sujet et l'objet. Quand la « nature » de l'objet passionnant ne suffit pas à rendre compte du désir, on se tourne vers le sujet passionné. On fait sa « psychologie » ou l'on invoque sa « liberté ». Mais le désir est toujours spontané. On peut toujours le représenter par une simple ligne droite qui relie le sujet et l'objet.

La ligne droite est présente, dans le désir de Don Quichotte, mais elle n'est pas l'essentiel. Au-dessus de cette ligne, il y a le médiateur qui rayonne à la fois vers le sujet et vers l'objet. La métaphore spatiale qui exprime cette triple relation est évidemment le triangle. L'objet change avec chaque aventure mais le triangle demeure. Le plat à barbe ou les marionnettes de Maître Pierre remplacent les moulins à vent; Amadis, en revanche, est toujours là.

Don Quichotte, dans le roman de Cervantès, est la victime exemplaire du désir triangulaire, mais il est loin d'être la seule. Le plus atteint après lui est son écuyer Sancho Pança. Certains désirs de Sancho ne sont pas imités ; ceux qu'éveille, par exemple, la vue d'un morceau de fromage ou d'une outre de vin. Mais Sancho a d'autres ambitions que celle d'emplir son estomac. Depuis qu'il fréquente Don Quichotte il rêve d'une « île » dont il sera gouverneur, il veut un titre de duchesse pour sa fille. Ces désirs-là ne sont pas venus spontanément à l'homme simple qu'est Sancho. C'est

Don Quichotte qui les lui a suggérés.

La suggestion est orale, cette fois, et non plus littéraire. Mais la différence importe peu. Ces nouveaux désirs forment un nouveau triangle dont l'île fabuleuse, Don Quichotte et Sancho occupent les sommets. Don Quichotte est le médiateur de Sancho. Les effets du désir triangulaire sont les mêmes chez les deux personnages. Dès que l'influence du médiateur se fait sentir, le sens du réel est perdu, le jugement est paralysé.

Cette influence du médiateur étant plus profonde et plus constante dans le cas de Don Quichotte que dans celui de Sancho, les lecteurs romantiques n'ont guère vu dans le roman que l'opposition entre Don Quichotte l'*idéaliste* et le *réaliste* Sancho. Cette opposition est réelle mais secondaire ; elle ne doit pas nous faire oublier les analogies entre les deux personnages. La passion chevaleresque définit un désir *selon l'Autre* qui s'oppose au désir *selon Soi* dont la plupart d'entre nous se targuent de jouir. Don Quichotte et Sancho empruntent à l'*Autre* leurs désirs en un mouvement si fondamental, si originel, qu'ils le confondent parfaitement avec la volonté d'être *Soi*.

Amadis, dira-t-on, est un personnage fabuleux. Sans doute, mais la fable n'a pas Don Quichotte pour auteur. Le médiateur est imaginaire, la médiation ne l'est pas. Derrière les désirs du héros, il y a bien la suggestion d'un tiers, l'inventeur d'Amadis, l'auteur des romans de chevalerie. L'œuvre de Cervantès est une longue méditation sur l'influence néfaste que peuvent exercer, les uns sur les autres, les esprits les plus sains. Don Quichotte, abstraction faite de sa chevalerie, raisonne sur toutes choses avec beaucoup de sens. Ses écrivains favoris ne sont pas fous non plus : ils ne prennent pas leur fiction au sérieux. L'illusion est le fruit d'un bizarre mariage entre deux consciences lucides. La littérature chevaleresque, toujours plus répandue depuis l'invention de l'imprimerie, multiplie de façon prodigieuse les chances de semblables unions.



On retrouve le désir selon l'*Autre* et la fonction « séminale » de la littérature dans les romans de Flaubert. Emma Bovary désire à travers les héroïnes romantiques dont elle a l'imagination remplie. Les œuvres médiocres qu'elle a dévorées pendant son adolescence ont détruit en elle toute spontanéité. C'est à Jules de Gaultier qu'il faut demander la définition de ce *bovarysme* qu'il découvre chez presque tous les personnages de Flaubert : « Une même ignorance, une même inconsistance, une même absence de réaction individuelle semblent les destiner à obéir à la suggestion du milieu extérieur à défaut d'une autosuggestion venue du dedans. » Gaultier observe encore, dans son célèbre essai, que, pour parvenir à leur fin qui est de « se concevoir autres qu'ils ne sont », les héros flaubertiens se proposent un « modèle » et « imitent du personnage qu'ils ont résolu d'être tout ce qu'il est possible d'imiter, tout l'extérieur, toute l'apparence, le geste, l'intonation, l'habit ».

Les aspects extérieurs de l'imitation sont les plus frappants mais retenons surtout que les personnages de Cervantès et de Flaubert imitent, ou croient imiter, les *désirs* des modèles qu'ils se sont librement donnés. Un troisième romancier, Stendhal, insiste, également, sur le rôle de la suggestion et de l'imitation dans la personnalité de ses héros. Mathilde de la Mole prend ses modèles dans l'histoire de sa famille. Julien Sorel imite Napoléon. *Le Mémorial de Sainte-Hélène* et les *Bulletins* de la Grande Armée remplacent les romans de chevalerie et les extravagances romantiques. Le Prince de Parme imite Louis XIV. Le jeune évêque d'Agde s'entraîne à donner la bénédiction devant un miroir; il mime les vieux prélats vénérables auxquels il craint de ne pas

ressembler suffisamment.

L'histoire n'est ici qu'une forme de littérature; elle suggère à tous ces personnages stendhaliens des sentiments, et surtout des désirs qu'ils n'éprouveraient pas spontanément. Au moment d'entrer au service des Rênal, Julien emprunte aux *Confessions* de Rousseau le désir de manger à la table des maîtres plutôt qu'à celle des valets. Stendhal désigne du nom de *vanité* toutes ces formes de « copie », « d'imitation ». Le vaniteux ne peut pas tirer ses désirs de son propre fonds ; il les emprunte à autrui. Le vaniteux est donc frère de Don Quichotte et d'Emma Bovary. Et nous retrouvons chez Stendhal le désir triangulaire.

Dans les premières pages du *Rouge et le Noir*, nous nous promenons dans Verrières avec le maire du village et sa femme. M. de Rênal passe, majestueux mais tourmenté, entre ses murs de *soutènement*. Il désire faire de Julien Sorel le précepteur de ses deux fils. Mais ce n'est pas par sollicitude pour ces derniers, ni par amour du savoir. Son désir n'est pas spontané. La conversation entre les deux époux nous en révèle bientôt le mécanisme :

— Le Valenod n'a pas de précepteur pour ses enfants.

— Il pourrait bien nous enlever celui-là.

Valenod est l'homme le plus riche et le plus influent de Verrières, après M. de Rênal lui-même. Le maire de Verrières a toujours l'image de son rival présente devant lui, au cours de ses négociations avec le père Sorel. Il fait à ce dernier des propositions très favorables mais le paysan rusé invente une réponse géniale : « Nous trouverons mieux ailleurs. » M. de Rênal est tout à fait convaincu, cette fois, que Valenod désire engager Julien et son propre désir redouble. Le prix toujours plus élevé que l'acheteur est disposé à payer se mesure au désir imaginaire qu'il attribue à son rival. Il y a donc bien imitation de ce désir imaginaire, et même imitation fort scrupuleuse puisque tout, dans le désir copié, jusqu'à son degré de ferveur, dépend du désir qui est pris pour modèle.

A la fin du roman, Julien cherche à reconquérir Mathilde de la Mole et, sur les conseils du *dandy* Korasof, il a recours au même genre de ruse que son père. Il courtise la maréchale de Fervacques ; il veut éveiller le désir de cette femme et l'offrir en spectacle à Mathilde, pour lui en suggérer l'imitation. Un peu d'eau suffit à amorcer une pompe ; un peu de désir suffit pour que désire l'être de vanité.

Julien exécute son plan et tout se passe comme il l'avait prévu. L'intérêt que lui porte la maréchale réveille le désir de Mathilde. Et le triangle réapparaît... Mathilde, Mme de Fervacques, Julien... ; M. de Rênal, Valenod, Julien... Le triangle réapparaît toutes les fois que Stendhal parle de vanité, qu'il s'agisse d'ambition, de commerce ou d'amour. On s'étonne que les critiques marxistes, pour qui les structures économiques fournissent l'archétype de tous les rapports humains, n'aient pas encore relevé l'analogie entre le maquignonnage du père Sorel et les manœuvres amoureuses de son fils.

Pour qu'un vaniteux désire un objet il suffit de le convaincre que cet objet est déjà désiré par un tiers auquel s'attache un certain prestige. Le médiateur est ici un *rival* que la vanité a d'abord suscité, qu'elle a, pour ainsi dire, appelé à son existence de rival, avant d'en exiger la défaite. Cette rivalité entre médiateur et sujet désirant constitue une différence essentielle avec le désir de Don Quichotte ou d'Emma Bovary. Amadis ne peut pas disputer à Don Quichotte la tutelle des orphelines en détresse, il ne peut pas pourfendre à sa place les géants. Valenod, par contre, peut enlever son précepteur à M. de Rênal ; la maréchale de Fervacques peut enlever Julien à Mathilde

de la Mole. Dans la plupart des désirs stendhaliens, le médiateur désire lui-même l'objet, ou pourrait le désirer : c'est même ce désir, réel ou présumé, qui rend cet objet infiniment désirable aux yeux du sujet. La médiation engendre un second désir parfaitement identique à celui du médiateur. C'est dire que l'on a toujours affaire à deux désirs *concurrents*. Le médiateur ne peut plus jouer son rôle de modèle sans jouer également, ou paraître jouer, le rôle d'un obstacle. Telle la sentinelle implacable de l'apologue kafkaïen, le modèle montre à son disciple la porte du paradis et lui en interdit l'entrée d'un seul et même geste. Ne nous étonnons pas si M. de Rênal jette sur Valenod des regards bien différents de ceux que Don Quichotte élève vers Amadis.

Chez Cervantès, le médiateur trône dans un ciel inaccessible et il transmet à son fidèle un peu de sa sérénité. Chez Stendhal, ce même médiateur est descendu sur terre. Distinguer clairement ces deux types de relations entre médiateur et sujet, c'est reconnaître l'écart spirituel immense qui sépare un Don Quichotte des plus bassement vaniteux parmi les personnages stendhaliens. L'image du triangle ne peut nous retenir durablement que si elle permet cette distinction, que si elle nous fait mesurer, d'un seul coup d'œil, cet écart. Pour atteindre ce double objectif, il suffit de faire varier, dans le triangle, la *distance* qui sépare le médiateur du sujet désirant.

C'est chez Cervantès, évidemment, que cette distance est la plus grande. Aucun contact n'est possible entre Don Quichotte et son Amadis légendaire. Emma Bovary est déjà moins éloignée de son médiateur parisien. Les récits des voyageurs, les livres et la presse propagent jusqu'à Yonville les dernières modes de la capitale. Emma se rapproche encore du médiateur lors du bal chez les Vaubyessard ; elle pénètre dans le saint des saints et contemple l'idole face à face. Mais ce rapprochement restera fugitif. Jamais Emma ne pourra désirer ce que désirent les incarnations de son « idéal » ; jamais elle ne pourra rivaliser avec celles-ci ; jamais elle ne partira pour Paris.

Julien Sorel fait tout ce qu'Emma ne peut pas faire. Au début du *Rouge et le Noir,* la distance entre le héros et son médiateur n'est pas moindre que dans *Madame Bovary.* Mais Julien franchit cette distance; il quitte sa province et il devient l'amant de la fière Mathilde; il s'élève rapidement à une position brillante. Cette proximité du médiateur se retrouve chez les autres héros du romancier. C'est elle qui distingue essentiellement l'univers stendhalien des univers que nous avons déjà considérés. Entre Julien et Mathilde, entre Rênal et Valenod, entre Lucien Leuwen et les nobles de Nancy, entre Sansfin et les hobereaux de Normandie, la distance est toujours assez petite pour permettre la concurrence des désirs. Dans les romans de Cervantès et de Flaubert, le médiateur restait extérieur à l'univers du héros ; il est maintenant à l'intérieur de ce même univers.

Les œuvres romanesques se groupent donc en deux catégories fondamentales – à l'intérieur desquelles on peut multiplier à l'infini les distinctions secondaires. Nous parlerons de *médiation externe* lorsque la distance est suffisante pour que les deux sphères de *possibles* dont le médiateur et le sujet occupent chacun le centre ne soient pas en contact. Nous parlerons de *médiation interne* lorsque cette même distance est assez réduite pour que les deux sphères pénètrent plus ou moins profondément l'une dans l'autre.

Ce n'est évidemment pas de l'espace physique que mesure l'écart entre le médiateur et le sujet désirant. Bien que l'éloignement géographique puisse en constituer un facteur, la *distance* entre le médiateur et le sujet est d'abord spirituelle. Don Quichotte et Sancho sont toujours physiquement proches l'un de l'autre mais la distance sociale et intellectuelle qui les sépare demeure infranchissable. Jamais le valet ne désire ce que désire son maître. Sancho convoite les victuailles abandonnées par les moines, la bourse d'or découverte en chemin, d'autres objets encore que Don Quichotte lui abandonne sans regret. Quant à l'île fabuleuse, c'est de Don Quichotte lui-même que

Sancho compte la recevoir, en fidèle vassal qui possède toutes choses au nom de son seigneur. La médiation de Sancho est donc une médiation externe. Aucune rivalité avec le médiateur n'est possible. L'harmonie n'est jamais sérieusement troublée entre les deux compagnons.



Le héros de la médiation externe proclame bien haut la vraie nature de son désir. Il vénère ouvertement son modèle et s'en déclare le disciple. Nous avons vu Don Quichotte expliquer lui-même à Sancho le rôle privilégié que joue Amadis dans son existence. Mme Bovary et Léon confessent, eux aussi, la vérité de leurs désirs dans leurs confidences lyriques. Le parallèle entre *Don Quichotte* et *Madame Bovary* est devenu classique. Il est toujours facile de percevoir les analogies entre deux romans de la médiation externe.

Chez Stendhal, l'imitation paraît moins immédiatement ridicule car il n'y a plus, entre l'univers du disciple et celui du modèle, le décalage qui rendait grotesques un don Quichotte ou une Emma Bovary. L'imitation n'est pourtant pas moins étroite et littérale dans la médiation interne que dans la médiation externe. Si cette vérité nous paraît surprenante ce n'est pas seulement parce que l'imitation porte sur un modèle «rapproché»; c'est aussi parce que le héros de la médiation interne, loin de tirer gloire, cette fois, de son projet d'imitation, le dissimule soigneusement.

L'élan vers l'objet est au fond élan vers le médiateur; dans la médiation interne, cet élan est brisé par le médiateur lui-même puisque ce médiateur désire, ou peut-être possède, cet objet. Le disciple, fasciné par son modèle, voit forcément dans l'obstacle mécanique que ce dernier lui oppose la preuve d'une volonté perverse à son égard. Loin de se déclarer vassal fidèle, ce disciple ne songe qu'à répudier les liens de la médiation. Ces liens sont pourtant plus solides que jamais car l'hostilité apparente du médiateur, loin d'amoindrir le prestige de ce dernier ne peut guère que l'accroître. Le sujet est persuadé que son modèle s'estime trop supérieur à lui pour l'accepter comme disciple. Le sujet éprouve donc pour ce modèle un sentiment déchirant formé par l'union de ces deux contraires que sont la vénération la plus soumise et la rancune la plus intense. C'est là le sentiment que nous appelons *haine*.

Seul l'être qui nous empêche de satisfaire un désir qu'il nous a lui-même suggéré est vraiment objet de haine. Celui qui hait se hait d'abord lui-même en raison de l'admiration secrète que recèle sa haine. Afin de cacher aux autres, et de se cacher à lui-même, cette admiration éperdue, il ne veut plus voir qu'un obstacle dans son médiateur. Le rôle secondaire de ce médiateur passe donc au premier plan et dissimule le rôle primordial de modèle religieusement imité.

Dans la querelle qui l'oppose à son rival, le sujet intervertit l'ordre logique et chronologique des désirs afin de dissimuler son imitation. Il affirme que son propre désir est antérieur à celui de son rival; ce n'est donc jamais lui, à l'entendre, qui est responsable de la rivalité : c'est le médiateur. Tout ce qui vient de ce médiateur est systématiquement déprécié bien que toujours secrètement désiré. Le médiateur est maintenant un ennemi subtil et diabolique ; il cherche à dépouiller le sujet de ses plus chères possessions ; il contrecarre obstinément ses plus légitimes ambitions.

Tous les phénomènes qu'étudie Max Scheler dans *L'Homme du ressentiment* relèvent, à notre avis, de la médiation interne. Le mot ressentiment souligne d'ailleurs le caractère de réaction, de choc en retour qui caractérise l'expérience du sujet dans ce type de médiation. L'admiration passionnée et la volonté d'émulation butent sur l'obstacle injuste, en apparence, que le modèle oppose à son disciple et retombent sur ce dernier sous forme de haine impuissante, provoquant

ainsi l'espèce d'auto-empoisonnement psychologique qu'a si bien décrit Max Scheler.

Comme Scheler l'indique, le ressentiment peut imposer son point de vue même à ceux qu'il ne domine pas. C'est le ressentiment qui nous empêche, et qui empêche parfois Scheler lui-même, de percevoir le rôle que joue l'imitation dans la genèse du désir. Nous ne soupçonnons pas, par exemple, que la jalousie et l'envie, comme la haine, ne sont guère que les noms traditionnels donnés à la médiation interne, noms qui nous en cachent, presque toujours, la véritable nature.

La jalousie et l'envie supposent une triple présence : présence de l'objet, présence du sujet, présence de celui que l'on jalouse ou de celui que l'on envie. Ces deux « défauts » sont donc triangulaires : jamais, toutefois, nous ne percevons un modèle dans celui que l'on jalouse parce que nous prenons toujours sur la jalousie le point de vue du jaloux lui-même. Comme toutes les victimes de la médiation interne, celui-ci se persuade aisément que son désir est spontané, c'est-à-dire qu'il s'enracine dans l'objet et dans cet objet seulement. Le jaloux soutient toujours, par conséquent, que son désir a précédé l'intervention du médiateur. Il nous présente celui-ci comme un intrus, un fâcheux, un *terzo incomodo* qui vient interrompre un délicieux tête-à-tête. La jalousie se ramènerait donc à l'irritation que nous éprouvons tous lorsqu'un de nos désirs est accidentellement contrarié. La véritable jalousie est infiniment plus riche et plus complexe que cela. Elle comporte toujours un élément de fascination à l'égard du rival insolent. Ce sont d'ailleurs toujours les mêmes êtres qui souffrent de jalousie. Devons-nous croire qu'ils sont tous les victimes d'un hasard malheureux? Serait-ce le destin qui leur suscite tant de rivaux et qui multiplie les obstacles au travers de leurs désirs ? Nous ne le croyons pas nous-mêmes puisque, devant ces victimes chroniques de la jalousie, ou de l'envie, nous parlons de « tempérament jaloux » ou de « nature envieuse ». Que peut donc impliquer, concrètement, un tel « tempérament » ou une telle « nature » sinon une irrésistible propension à désirer ce que désirent les *Autres*, c'est-à-dire à imiter leurs désirs ?

Max Scheler fait figurer « l'envie, la jalousie et la rivalité » parmi les sources du ressentiment. Il définit l'envie comme « le sentiment d'impuissance qui vient s'opposer à l'effort que nous faisons pour acquérir telle chose, du fait qu'elle appartient à autrui ». Il observe, d'autre part, qu'il n'y aurait pas envie, au sens fort du terme, si l'imagination de l'envieux ne transformait en une opposition concertée l'obstacle passif que le possesseur de l'objet lui oppose, du fait même de sa possession. « Le seul regret de ne pas posséder ce qu'un autre possède et ce que je désire, ne suffit pas, en soi, à... faire naître (l'envie) puisqu'aussi bien ce regret peut me déterminer à l'acquisition de la chose désirée ou d'une chose analogue... L'envie ne naît que si l'effort requis pour mettre en œuvre ces moyens d'acquisition échoue en laissant un sentiment d'impuissance. »

L'analyse est exacte et complète ; elle n'omet ni l'illusion que se fait l'envieux sur la cause de son échec, ni la paralysie qui accompagne l'envie. Mais ces éléments restent isolés; le rapport qui les unit n'est pas vraiment perçu. Tout s'éclaire, au contraire, tout s'organise en une structure cohérente si l'on renonce, pour expliquer l'envie, à partir de l'objet de la rivalité et si l'on fait du rival lui-même, c'est-à-dire du médiateur, le point de départ de l'analyse, aussi bien que son point d'aboutissement. L'obstacle passif que constitue la possession n'apparaîtrait pas comme un geste de mépris calculé, cet obstacle ne provoquerait pas le désarroi si le rival n'était pas secrètement vénéré. Le demi-dieu paraît répondre aux hommages par une malédiction. Il paraît rendre le mal pour le bien. Le sujet voudrait se croire victime d'une atroce injustice mais il se demande avec angoisse si la condamnation qui semble peser sur lui n'est pas justifiée. La rivalité ne peut donc qu'exaspérer la médiation; elle accroît le prestige du médiateur et elle renforce le lien qui unit

l'objet à ce médiateur, en contraignant ce dernier à affirmer hautement son droit, ou son désir, de possession. Le sujet est donc moins capable que jamais de se détourner de l'objet inaccessible : c'est à cet objet et à lui seul que le médiateur communique son prestige, en le possédant ou en désirant le posséder. Les autres objets n'ont aucune valeur aux yeux de l'envieux, seraient-ils analogues ou même identiques à l'objet « médiatisé ».

Toutes les ombres se dissipent si l'on reconnaît un médiateur dans le rival abhorré. Max Scheler, lui-même, n'est pas loin de la vérité lorsqu'il constate, dans *L'Homme du ressentiment*, que « le fait de se choisir un modèle » relève d'une certaine disposition à se comparer commune à tous les hommes et, poursuit-il, « c'est une comparaison de cet ordre qui est à la base de toute jalousie, de toute ambition, comme aussi de l'attitude qu'implique par exemple l'imitation de Jésus-Christ ». Mais cette intuition reste isolée. Seuls les romanciers rendent au médiateur la place usurpée par l'objet; seuls les romanciers renversent la hiérarchie du désir communément admise.

Dans *Les Mémoires d'un touriste*, Stendhal met ses lecteurs en garde contre ce qu'il appelle les sentiments *modernes*, fruits de l'universelle vanité : « l'envie, la jalousie et la haine impuissante ». La formule stendhalienne rassemble les trois sentiments triangulaires ; elle les considère en dehors de tout objet particulier; elle les associe à cet impérieux besoin d'imitation dont le XIXe siècle, au dire du romancier, est tout entier possédé. Scheler affirme, de son côté, après Nietzsche – lequel reconnaissait beaucoup devoir à Stendhal – que l'état d'âme romantique est pénétré de « ressentiment ». Stendhal ne dit pas autre chose mais il cherche la source de ce poison spirituel dans l'imitation passionnée d'individus qui sont au fond nos égaux et que nous dotons d'un prestige arbitraire. Si les sentiments *modernes* fleurissent, ce n'est pas parce que les « natures envieuses » et les « tempéraments jaloux » se sont fâcheusement et mystérieusement multipliés, c'est parce que la médiation *interne* triomphe dans un univers où s'effacent, peu à peu, les différences entre les hommes.

Seuls les romanciers révèlent la nature imitative du désir. Cette nature, de nos jours, est difficile à percevoir car l'imitation la plus fervente est la plus vigoureusement niée. Don Quichotte se proclamait disciple d'Amadis et les écrivains de son temps se proclamaient disciples des Anciens. Le vaniteux romantique ne se veut plus le disciple de personne. Il se persuade qu'il est infiniment *original*. Partout, au XIXe siècle, la spontanéité se fait dogme, détrônant l'imitation. Ne nous laissons pas duper, répète partout Stendhal, les individualismes bruyamment professés cachent une forme nouvelle de copie. Les dégoûts romantiques, la haine de la société, la nostalgie du désert, tout comme l'esprit grégaire, ne recouvrent, le plus souvent, qu'un souci morbide de l'*Autre*.

Pour camoufler le rôle essentiel que joue l'*Autre* dans ses désirs, le vaniteux stendhalien fait souvent appel aux clichés de l'idéologie régnante. Derrière la dévotion, l'altruisme doucereux, l'*engagement* hypocrite des grandes dames de 1830, Stendhal ne découvre pas l'élan généreux d'un être réellement prêt à se donner mais le recours angoissé d'une vanité aux abois, le mouvement centrifuge d'un Moi impuissant à désirer par lui-même. Le romancier laisse agir et parler ses personnages puis, d'un clin d'œil, il nous révèle le médiateur. Il rétablit en sous-main la hiérarchie véritable du désir, tout en prétendant ajouter foi aux mauvaises raisons qu'allègue son personnage pour accréditer la hiérarchie contraire. C'est là un des procédés constants de l'ironie stendhalienne.

Le vaniteux romantique veut toujours se persuader que son désir est inscrit dans la nature des choses ou, ce qui revient au même, qu'il est l'émanation d'une subjectivité sereine, la création *ex nihilo* d'un Moi quasi-divin. Désirer à partir de l'objet équivaut à désirer à partir de soi-même : ce

n’est jamais, en effet, désirer à partir de l’*Autre*. Le préjugé objectif rejoint le préjugé subjectif et ce double préjugé s’enracine dans l’image que nous nous faisons tous de nos propres désirs. Subjectivismes et objectivismes, romantismes et réalismes, individualismes et scientismes, idéalismes et positivismes s’opposent en apparence mais s’accordent, secrètement, pour dissimuler la présence du médiateur. Tous ces dogmes sont la traduction esthétique ou philosophique de visions du monde propres à la médiation interne. Ils relèvent tous, plus ou moins directement, de ce mensonge qu’est le désir spontané. Ils défendent tous une même illusion d’autonomie à laquelle l’homme moderne est passionnément attaché.

C'est cette même illusion que le roman génial ne parvient pas à ébranler, bien qu’il la dénonce inlassablement. A la différence des écrivains romantiques ou néo-romantiques, un Cervantès, un Flaubert et un Stendhal dévoilent la vérité du désir dans leurs grandes œuvres romanesques. Mais cette vérité reste cachée au sein même de son dévoilement. Le lecteur, généralement convaincu de sa propre spontanéité, projette sur l’œuvre les significations qu'il projette déjà sur le monde. Le XIXe siècle, qui n’a rien compris à Cervantès, ne tarissait pas d’éloges sur « l’originalité » de son héros. Le lecteur romantique, par un merveilleux contresens qui n’est au fond qu’une vérité supérieure, s’identifie à Don Quichotte, l’imitateur par excellence, dont il fait l’*individu-modèle*.

Il ne faut donc pas s’étonner si le terme *romanesque* reflète toujours, par son ambiguïté, l’ignorance où nous sommes de toute médiation. Ce terme désigne les romans de chevalerie et il désigne *Don Quichotte* ; il peut être synonyme de romantique et il peut signifier la ruine des prétentions romantiques. Nous réserverons désormais le terme *romantique* aux œuvres qui reflètent la présence du médiateur sans jamais la révéler et le terme *romanesque* aux œuvres qui révèlent cette même présence. C'est à ces dernières œuvres que le présent ouvrage est essentiellement consacré.



Le prestige du médiateur se communique à l’objet désiré et confère à ce dernier une valeur illusoire. Le désir triangulaire est le désir qui transfigure son objet. La littérature *romantique* ne méconnaît pas cette métamorphose ; bien au contraire, elle la met à profit et elle en tire gloire, mais elle n’en révèle jamais le mécanisme véritable. L'illusion est un être vivant dont la conception exige un élément mâle et un élément femelle. C'est l’imagination du poète qui est femme et cette imagination reste stérile tant qu’elle n’est pas fécondée par le médiateur. Le romancier est seul à décrire cette genèse véritable de l’illusion dont le romantisme rend toujours responsable un sujet solitaire. Le romantique défend une « parthénogenèse » de l’imagination. Toujours épris d’autonomie, il refuse de s’incliner devant ses propres dieux. Les poétiques solipsistes qui se succèdent depuis un siècle et demi sont une expression de ce refus.

Les critiques romantiques félicitent Don Quichotte de prendre un simple plat à barbe pour le casque de Mambrin mais il faut ajouter qu’il n’y aurait pas d’illusion si Don Quichotte n’imitait pas Amadis. Emma Bovary ne prendrait pas Rodolphe pour un prince charmant si elle n’imitait pas les héroïnes romantiques. Le monde parisien de l’« envie », de la « jalousie » et de la « haine impuissante » n’est pas moins illusoire et n’est pas moins désiré que le casque de Mambrin. Tous les désirs y portent sur des abstractions ; ce sont, nous dit Stendhal, des « désirs de tête ». Les joies, et surtout les souffrances ne s’enracinent pas dans les choses ; elles sont « spirituelles », mais en un sens inférieur qu’il convient d’élucider. Du médiateur, véritable soleil factice, descend un rayon mystérieux qui fait briller l’objet d’un éclat trompeur. Tout l’art stendhalien vise à nous convaincre que les valeurs de vanité, noblesse, argent, puissance, réputation, ne sont concrètes qu’en

apparence...

C'est ce caractère abstrait qui permet de rapprocher le désir de vanité du désir de Don Quichotte. L'illusion n'est pas la même mais il y a toujours illusion. Le désir projette autour du héros un univers de rêve. Dans les deux cas, le héros n'échappe à ses chimères qu'au moment de l'agonie. Si Julien nous paraît plus lucide que Don Quichotte c'est parce que les êtres qui l'entourent, à l'exception de Mme de Rênal, sont encore plus ensorcelés que lui.

La métamorphose de l'objet désiré a frappé Stendhal bien avant la période romanesque. Il en donne, dans *De l'amour*, une description fameuse fondée sur l'image de la cristallisation. Les développements romanesques postérieurs paraissent assez fidèles à l'idéologie de 1822. Ils s'en écartent, toutefois, sur un point essentiel. D'après les analyses précédentes, la cristallisation devrait être un fruit de la vanité. Mais ce n'est pas sous le chef de la vanité que Stendhal, dans *De l'amour*, nous présente ce phénomène, c'est sous le chef de la *passion*.

La *passion*, chez Stendhal, est le contraire de la vanité. Fabrice del Dongo est l'être passionné par excellence; il se distingue par son autonomie sentimentale, par la spontanéité de ses désirs, par son indifférence absolue à l'opinion des *Autres*. L'être de passion puise en lui-même et non pas en autrui la force de son désir.

Nous serions-nous trompés et serait-ce la passion authentique, dans les romans, qui s'accompagne de cristallisation? Tous les grands couples d'amants stendhaliens contredisent ce point de vue. L'amour véritable, celui de Fabrice pour Clélia, celui que Julien finit par connaître avec Mme de Rênal, ne transfigure pas. Les qualités que cet amour découvre dans son objet, le bonheur qu'il en attend, ne sont pas illusoires. L'amour-passion s'accompagne toujours d'estime, au sens cornélien de ce terme. Il se fonde sur un accord parfait entre la raison, la volonté et la sensibilité. La vraie Mme de Rênal est celle que désire Julien. La vraie Mathilde est celle qu'il ne désire pas. Dans le premier cas il s'agit de passion, dans le second de vanité. C'est donc bien la vanité qui métamorphose son objet.

Entre l'essai de 1822 et les chefs-d'œuvre romanesques, la différence est radicale mais elle n'est pas toujours facile à percevoir car la distinction entre passion et vanité est présente dans les deux cas. Dans *De l'amour,* Stendhal nous décrit les effets subjectifs du désir triangulaire, mais il les met au compte du désir spontané. Le véritable critère du désir spontané est l'intensité de ce désir. Les désirs les plus forts sont les désirs passionnés. Les désirs de vanité sont les reflets ternis des désirs authentiques. Ce sont donc toujours les désirs des *Autres* qui relèvent de cette vanité car nous avons tous l'impression de désirer plus intensément que les *Autres*. La distinction passion-vanité sert à justifier Stendhal – et son lecteur – du reproche de vanité. Le médiateur reste dissimulé là où sa révélation importe le plus, dans l'existence de l'auteur lui-même ; il faut donc qualifier de romantique le point de vue de 1822. La dialectique passion-vanité reste « individualiste ». Elle rappelle un peu la dialectique gidienne du Moi naturel et du Moi social dans *L'Immoraliste*.

Le Stendhal dont parlent les critiques, et en particulier Paul Valéry dans sa préface à *Lucien Leuwen*, est presque toujours ce Stendhal « gidien » de la jeunesse. On comprend que celui-ci ait été à la mode à l'époque où proliféraient les morales du désir dont il est le précurseur. Ce premier Stendhal qui triompha à la fin du XIXe et au début du XXe siècle nous propose un contraste entre l'être spontané qui désire intensément, et le sous-homme qui désire faiblement en copiant les *Autres*.

On peut soutenir, en s'appuyant sur *Les Chroniques italiennes* et sur quelques phrases tirées des

œuvres intimes, que l'opposition vanité-passion a conservé ce sens originel chez le Stendhal de la maturité. Mais ni *Les Chroniques italiennes* ni les écrits intimes n'appartiennent au système des grandes œuvres romanesques. Si l'on observe de près la structure de celles-ci, on constate sans peine que la vanité y devient et le désir transfigurateur et le désir le plus intense.

Même dans les textes de jeunesse, l'opposition vanité-passion n'a jamais coïncidé avec l'opposition gidienne du Moi social et du Moi naturel telle que l'illustre, par exemple, le contraste Fleurissoire-Lafcadio dans *Les Caves du Vatican.* Stendhal affirme déjà dans *De l'amour* que « la vanité fait naître des transports ». Il ne se dissimule donc pas complètement la force prodigieuse du désir imité. Et il n'est encore qu'au début d'une évolution qui aboutit au renversement pur et simple de la hiérarchie initiale. Plus on avance dans l'œuvre, plus la force du désir se déplace vers la vanité. C'est la vanité qui fait souffrir Julien lorsque Mathilde se dérobe et cette souffrance est la plus violente qu'ait jamais connue ce héros. Tous les désirs intenses de Julien sont des désirs selon l'*Autre.* Son ambition est un sentiment triangulaire qui se nourrit de haine pour les gens en place. C'est aux maris, aux pères et aux fiancés, c'est-à-dire aux rivaux, que vont les dernières pensées de cet amant lorsqu'il pose son pied sur les échelles ; ce n'est jamais à la femme qui l'attend sur le balcon. L'évolution qui fait de la vanité le désir le plus intense s'achève dans le prodigieux Sansfin de *Lamiel*, chez qui la vanité est une véritable frénésie.

Quant à la passion elle ne commence plus, dans les grands romans, qu'avec ce *silence* dont parle si bien Jean Prévost dans sa *Création chez Stendhal.* Cette passion qui se tait est à peine désir. Dès qu'il y a vraiment désir, même chez les personnages passionnés, nous retrouvons le médiateur. Ainsi retrouvons-nous le triangle du désir même chez des héros moins impurs et moins complexes que Julien. Chez Lucien Leuwen, la pensée du mythique colonel Busant de Sicile fixe sur Mme de Chasteller un désir vague, un vague désir de désirer qui eût pu tout aussi bien se poser sur une autre jeune femme de l'aristocratie nancéienne. Mme de Rênal elle-même est jalouse d'Elisa, jalouse aussi de l'inconnu dont Julien cache, pense-t-elle, le portrait dans sa paillasse. Le tiers est toujours présent à la nai ssance du désir.

Il faut se rendre à l'évidence. Chez le dernier Stendhal il n'y a plus de désir spontané. Toute analyse « psychologique » est analyse de la vanité, c'est-à-dire révélation du désir triangulaire. La passion véritable succède à cette folie chez les meilleurs des héros stendhaliens. Elle se confond avec la sérénité des sommets qu'atteignent ces héros dans les moments suprêmes. La paix de l'agonie, dans *Le Rouge et le Noir*, s'oppose à l'agitation morbide de la période précédente. Fabrice et Clélia connaissent un repos bienheureux, dans la Tour Farnèse, au-dessus des désirs et de la vanité qui les menacent toujours sans jamais les blesser.

Pourquoi Stendhal parle-t-il encore de *passion* quand le désir a disparu? Peut-être parce que ces instants d'extase sont toujours le fruit d'une médiation féminine. La femme, chez Stendhal, peut devenir médiatrice de paix et de sérénité après avoir été médiatrice du désir, de l'angoisse et de la vanité. Comme chez Nerval, il ne s'agit pas tant d'une opposition entre deux types de femmes que de deux fonctions antinomiques jouées par l'élément féminin dans l'existence et dans la création du romancier.

Dans les grandes œuvres, le passage de la vanité à la passion est inséparable du bonheur esthétique. C'est la volupté créatrice qui l'emporte sur le désir et sur l'angoisse. Ce dépassement s'accomplit toujours sous le signe de la défunte Méthilde et comme par l'effet de son intercession. On ne peut pas comprendre la passion stendhalienne sans faire intervenir les problèmes de la

création esthétique. C'est à la révélation pleine et entière du désir triangulaire, c'est-à-dire à sa propre libération que le romancier doit ces instants de bonheur. Récompense suprême du romancier, c'est à peine si la passion appartient encore au roman. Elle échappe par le haut à un monde romanesque tout entier livré à la vanité et au désir.



C'est la transfiguration de l'objet désiré qui définit l'unité de la médiation externe et de la médiation interne. L'imagination du héros est la mère de l'illusion mais il faut encore un père à cet enfant et ce père est le médiateur. L'œuvre de Proust, elle aussi, nous rend témoin de ce mariage et de cet enfantement. La formule triangulaire va nous permettre de dégager l'unité du génie romanesque que Marcel Proust, précisément, n'avait pas craint d'affirmer. L'idée de la médiation encourage les rapprochements à un niveau qui n'est plus celui de la critique « de genre ». Elle éclaire les œuvres les unes par les autres; elle les comprend sans les détruire, elle les unit sans méconnaître leur irréductible singularité.

Les analogies entre la vanité stendhalienne et le désir proustien frappent le lecteur le moins averti. Mais elles ne frappent que lui, car la réflexion critique ne s'exerce jamais, semble-t-il, à partir de ces intuitions élémentaires. Pour certains interprètes épris de « réalisme » la ressemblance va de soi : le roman est la photographie d'une réalité extérieure au romancier; l'observation rejoint un fond de vérité psychologique qui n'a ni temps ni lieu. Pour la critique de tendance « existentialiste », au contraire, « l'autonomie » du monde romanesque est un dogme intangible ; il est déshonorant de suggérer le moindre point de contact entre son romancier et celui du voisin.

Il est clair, pourtant, que les traits de la vanité stendhalienne reparaissent, soulignés et renforcés, dans le désir proustien. La métamorphose de l'objet désiré est plus radicale ici que là-bas, la jalousie et l'envie sont plus fréquentes et plus intenses encore. Il n'est pas exagéré de dire que, chez tous les personnages de *La Recherche du temps perdu,* l'amour est étroitement subordonné à la jalousie, c'est-à-dire à la présence du rival. Le rôle privilégié que joue le médiateur, dans la genèse du désir, est donc plus évident que jamais. A chaque instant, le narrateur proustien définit en langage clair une structure triangulaire qui reste souvent implicite dans *Le Rouge et le Noir* :

En amour, notre rival heureux, autant dire notre ennemi, est notre bienfaiteur. A un être qui n'excitait en nous qu'un insignifiant désir physique il ajoute aussitôt une valeur immense mais que nous confondons avec lui. Si nous n'avions pas de rivaux,... si nous ne croyions pas en avoir... Car il n'est pas nécessaire qu'ils existent réellement.

La structure triangulaire n'est pas moins apparente dans le snobisme mondain que dans l'amour-jalousie. Le snob, lui aussi, est un imitateur. Il copie servilement l'être dont il envie la naissance, la fortune ou le *chic.* Le snobisme proustien pourrait se définir comme une caricature de la vanité stendhalienne ; il pourrait également se définir comme une exagération du bovarysme flaubertien. Jules de Gaultier qualifie ce défaut de « bovarysme triomphant » et c'est à juste titre qu'il lui consacre un passage de son livre. Le snob n'ose pas se fier à son jugement personnel, il ne désire que les objets désirés par autrui. C'est pourquoi il est l'esclave de la mode.

Pour la première fois, d'ailleurs, nous rencontrons un terme du langage courant : *snobisme,* qui

ne trahit pas la vérité du désir triangulaire. Il suffit de traiter un désir de *snob* pour en souligner le caractère imitatif. Le médiateur n'est plus dissimulé ; l'objet est relégué au second plan du fait même que le snobisme ne porte pas, comme la jalousie, par exemple, sur une catégorie particulière de désirs. On peut être snob dans le plaisir esthétique, la vie intellectuelle, le vêtement, la nourriture, etc. Etre snob en amour, c'est se vouer à la jalousie. L'amour proustien ne fait donc qu'un avec le snobisme et il suffit de donner au terme un peu plus d'extension qu'on ne le fait d'habitude pour saisir en lui, l'unité du désir proustien. Le mimétisme du désir est tel, dans *La Recherche du temps perdu*, que les personnages seront dits jaloux ou snobs suivant que leur médiateur est amoureux ou mondain. La conception triangulaire du désir nous donne accès au lieu proustien par excellence, c'est-à-dire au point d'intersection entre l'amour-jalousie et le snobisme. Proust affirme sans cesse l'équivalence de ces deux « vices ». « Le monde, écrit-il, n'est qu'un reflet de ce qui se passe en amour. » C'est là un exemple de ces « lois psychologiques » auxquelles le romancier se réfère constamment mais qu'il n'est pas toujours parvenu à formuler avec une clarté suffisante. La plupart des critiques ne se soucient guère de ces lois. Ils les mettent au compte de théories psychologiques démodées qui auraient influencé Marcel Proust. Ils pensent que l'essence du génie romanesque est étrangère aux *lois* parce qu'elle a partie liée avec la *liberté*. Nous croyons que les critiques se trompent. Les lois proustiennes se confondent avec les lois du désir triangulaire. Elles définissent un nouveau type de médiation interne qui apparaît lorsque la distance entre médiateur et sujet désirant est moindre encore qu'elle n'était chez Stendhal.

On nous objectera que Stendhal célèbre la passion, tandis que Proust la dénonce. C'est vrai. Mais l'opposition est purement verbale. Ce que Proust dénonce sous le nom de passion, Stendhal le dénonce sous le nom de vanité. Et ce que Proust célèbre sous le nom de *Temps retrouvé* n'est pas toujours très différent de ce que fêtent les héros stendhaliens dans la solitude des prisons.

Des différences de tonalité romanesque nous cachent fréquemment l'étroite parenté de structure entre la vanité stendhalienne et le désir proustien. Stendhal est presque toujours extérieur au désir qu'il décrit; il éclaire d'un jour ironique des phénomènes qui baignent chez Proust dans une lumière d'angoisse. Cette différence de perspective n'est d'ailleurs pas constante. Le tragique proustien n'exclut pas l'humour, surtout lorsqu'il s'agit de personnages secondaires. La comédie stendhalienne, réciproquement, frise parfois le drame. Julien a plus souffert, nous affirme le romancier, au cours de son éphémère et vaniteuse passion pour Mathilde que pendant les heures les plus sombres de son enfance.

Il faut pourtant reconnaître que les conflits psychologiques sont plus aigus dans l'œuvre de Proust que dans celle de Stendhal. Les différences de perspective reflètent des oppositions essentielles. Nous ne voulons pas minimiser celles-ci afin d'assurer l'unité mécanique de la littérature romanesque. Nous voulons, au contraire, souligner des contrastes qui feront reparaître notre donnée fondamentale : cette distance entre médiateur et sujet dont les variations éclairent les aspects les plus divers des œuvres romanesques.

Plus le médiateur se rapproche du sujet désirant, plus les possibilités des deux rivaux tendent à se confondre et plus l'obstacle qu'ils s'opposent l'un à l'autre se fait infranchissable. Il ne faut donc pas s'étonner si l'existence proustienne est plus « négative » encore et plus douloureuse que l'existence du vaniteux stendhalien.

⁂

Mais qu'importent, nous dira-t-on, les points communs entre le Stendhal de la vanité et le Proust

du snobisme? Ne faut-il pas détourner ses regards des régions inférieures et les diriger sans plus attendre vers les sommets lumineux des chefs-d’œuvre romanesques ? Ne faut-il pas glisser sur les parties de l’œuvre qui font le moins honneur, peut-être, au grand écrivain ? Ne le faut-il pas d’autant plus impérieusement que l’on dispose d’un autre Proust, tout à fait admirable, celui-ci, « original » et rassurant, le Proust de la « mémoire affective » et des « intermittences du cœur », un Proust aussi naturellement solitaire et profond, semble-t-il, que l’autre est frivole et dispersé ?

La tentation est grande, assurément, de séparer le bon grain de l’ivraie et de réserver au second Proust une attention que le premier ne semble pas toujours mériter. Mais il faut voir ce qu’implique une telle tentation. On va transporter sur le plan de l’œuvre elle-même la distinction que fait Proust entre les deux individus qu’il fut *successivement*, le snob d’abord, le grand écrivain ensuite. On va partager le romancier en deux écrivains simultanés et contradictoires; un snob dont l’affaire serait le snobisme et un « grand écrivain » auquel on réservera les sujets jugés dignes de lui. Rien n’est plus contraire à l’idée que Marcel Proust lui-même se faisait de son œuvre. Proust affirmait l’unité de *La Recherche du temps perdu.* Mais il se peut que Proust se soit trompé. Il faut donc vérifier ses dires.

Puisque les désirs du narrateur, ou plutôt les souvenirs de ces désirs, font presque toute la matière du roman, le problème de l’unité de ce roman se confond avec le problème de l’unité du désir proustien. Il y aura deux Proust simultanés s’il y a deux désirs parfaitement distincts et même opposés. A côté du désir impur et romanesque dont nous faisons l’histoire, à côté de ce désir triangulaire qui engendre jalousie et snobisme, il doit exister un désir linéaire, poétique et spontané. Pour séparer définitivement le bon Proust du mauvais, le Proust solitaire et poète du Proust grégaire et romancier, il faudrait prouver qu’il existe un désir sans médiateur.

Cette démonstration, nous dira-t-on, est déjà faite. On entend beaucoup parler d’un désir proustien qui n’a rien à voir avec celui dont nous parlions tout à l’heure. Ce désir ne menace en rien l’autonomie de l’individu; il se passe presque complètement d’objet et, à plus forte raison, de médiateur. Les descriptions qu’on en donne ne sont pas originales ; elles sont empruntées à certains théoriciens du symbolisme.

L'orgueilleuse subjectivité symboliste promène sur le monde un regard distrait. Elle n’y découvre jamais rien d’aussi précieux qu’elle-même. Elle se préfère donc au monde et se détourne de lui. Mais elle ne se détourne jamais si vite qu’elle n’ait aperçu quelque objet. Cet objet s’introduit dans la conscience comme le grain de sable dans la coquille de l’huître. Une perle d’imagination va s’arrondir autour de ce minimum de réel. C'est du Moi et du Moi seul que l’imagination tire sa force. C'est pour le Moi qu’elle bâtit ses splendides palais. Et le Moi s’y ébat dans un bonheur sans nom jusqu’au jour où le perfide Enchanteur réalité effleure les fragiles constructions du rêve et les réduit en poudre.

Cette description est-elle vraiment proustienne ? Plusieurs textes paraissent la confirmer de façon éclatante. Proust affirme que tout est dans le sujet, et que rien n’est dans l’objet. Il nous parle de la « porte d’or de l’imagination » et de la « porte basse de l’expérience » comme s’il s’agissait là de données subjectives absolues, indépendantes de toute dialectique entre le *Moi* et l’*Autre.* La tradition du désir « symboliste » s’appuie donc sur de solides arguments.

Heureusement, il nous reste le roman lui-même. Personne ne songe à l’interroger. Les critiques se transmettent pieusement le dogme subjectiviste sans le mettre à l’épreuve. Il est vrai qu’ils ont la caution du romancier lui-même. Cette caution, dont ils font si bon marché lorsqu’il s’agit des lois

« psychologiques » leur paraît ici digne de confiance. On respecte les opinions de Proust dans la mesure où elles peuvent se rattacher à l'un des individualismes modernes : romantisme, symbolisme, nietzschéisme, valérysme, etc. Nous avons adopté un critère opposé. Nous croyons que le génie *romanesque* se conquiert à grand-peine sur ces attitudes que nous qualifierons en bloc de *romantiques* car elles nous paraissent toutes destinées à maintenir l'illusion du désir spontané et d'une subjectivité quasi divine dans son autonomie. Le romancier ne dépasse que lentement, durement, le romantique qu'il a d'abord été et qui se refuse à mourir. Ce dépassement s'accomplit dans l'œuvre romanesque et dans cette œuvre seulement. Il est donc toujours possible que le vocabulaire abstrait du romancier, et même ses « idées », ne le reflètent pas exactement.

Nous avons déjà vu Stendhal semer dans ses romans les mots clefs qui en font jouer bien des ressorts : vanité, copie, imitation... Certaines de ces clefs, toutefois, ne sont pas sur la bonne serrure ; il faut opérer quelques substitutions. Dans le cas de Proust qui emprunte son vocabulaire théorique aux milieux littéraires de son époque – peut-être parce qu'il ne les fréquentait pas –, des erreurs sont également possibles.

Il faut confronter, une seconde fois, la théorie et la pratique romanesques. Nous avons constaté que la vanité – triangulaire – permet de pénétrer profondément dans la substance du *Rouge et le Noir*. Nous allons voir que, chez Proust, le désir « symboliste » – linéaire – ne fait que glisser sur cette même substance. Pour que la démonstration soit probante, elle doit porter sur un désir aussi différent que possible de ces désirs mondains ou amoureux dont nous avons déjà constaté qu'ils étaient triangulaires. Quels sont les désirs proustiens qui paraissent offrir les meilleures garanties de spontanéité? Ce sont, répondra-t-on sans doute, les désirs de l'enfant et les désirs de l'artiste. Choisissons donc un désir qui soit à la fois désir d'art et désir enfantin.

Le narrateur éprouve un désir intense de voir jouer la Berma. Les bénéfices spirituels qu'il compte retirer du spectacle sont d'un ordre véritablement sacramentel. L'Imagination a fait son travail. L'objet est transfiguré. Mais où est donc cet objet? Quel est le grain de sable qui a violé la solitude de l'huître-conscience ? Ce n'est pas la Berma car le narrateur ne l'a jamais vue. Ce n'est pas le souvenir de représentations anciennes; l'enfant n'a aucune expérience de l'art dramatique; il se fait même de la réalité physique d'un théâtre une idée fantastique. Nous ne trouvons pas d'objet, car il n'y en a pas.

Les symbolistes seraient-ils encore trop timides ? Faudra-t-il nier complètement le rôle de l'objet et proclamer l'autonomie parfaite du désir? Une telle conclusion plairait aux critiques solipsistes. Malheureusement le narrateur n'a pas *inventé* la Berma. L'actrice est bien réelle; elle existe ailleurs que dans le Moi qui la désire. On ne peut donc se passer d'un point de contact avec le monde extérieur. Mais ce n'est pas un objet, c'est une autre conscience qui assure ce contact. C'est un tiers qui désigne au narrateur l'objet qu'il va se mettre à désirer passionnément. Marcel sait que Bergotte admire la grande actrice. Bergotte jouit, auprès de lui, d'un immense prestige. La moindre parole du maître acquiert à ses yeux force de loi. Les Swann sont les prêtres d'une religion dont Bergotte est le dieu. Ils reçoivent Bergotte chez eux et c'est par leur truchement que le Verbe est révélé au narrateur.

Nous voyons se répéter dans le roman proustien le processus étrange décrit par les romanciers précédents. Nous assistons aux noces spirituelles sans lesquelles la vierge Imagination ne saurait enfanter de chimères. Comme chez Cervantès, la suggestion orale se double d'une suggestion écrite. Gilberte Swann fait lire à Marcel une plaquette de Bergotte sur la *Phèdre* de Racine, l'un des grands rôles de la Berma : « ... noblesse plastique, cilice chrétien, pâleur janséniste, princesse de

Trézène et de Clèves... » ; ces mots mystérieux, poétiques et incompréhensibles agissent puissamment sur l'esprit de Marcel.

Le texte imprimé a une vertu de suggestion magique dont le romancier ne se lasse pas de nous donner des exemples. Lorsque sa mère l'envoie aux Champs-Elysées, le narrateur trouve d'abord ces promenades très ennuyeuses. Aucun médiateur ne lui a *désigné* les Champs-Elysées : « Si seulement Bergotte les eût décrits dans un de ses livres, sans doute j'aurais désiré de les connaître, comme toutes les choses dont on avait commencé à mettre le double dans mon imagination. » A la fin du roman, la lecture du *Journal* des Goncourt transfigure rétrospectivement le salon Verdurin qui n'avait jamais eu de prestige, dans l'esprit du narrateur, parce qu'aucun artiste ne l'avait encore dépeint :

J'étais incapable de voir ce dont le désir n'avait pas été éveillé en moi par quelque lecture... Que de fois, je le savais bien même si cette page des Goncourt ne me l'eût appris, je suis resté incapable d'accorder mon attention à des choses ou à des gens qu'ensuite, une fois que leur image m'avait été présentée dans la solitude par un artiste, j'aurais fait des lieues, risqué la mort pour retrouver.

Il faut porter, aussi, au compte de la suggestion littéraire, ces affiches théâtrales que le narrateur lit avidement lors de ses promenades aux Champs-Elysées. Les formes les plus hautes de la suggestion ne sont pas séparées des plus basses. Entre Don Quichotte et le petit bourgeois victime de la publicité, la distance n'est pas si grande que le romantisme voudrait le faire croire.

L'attitude du narrateur envers son médiateur Bergotte rappelle celle de Don Quichotte envers Amadis :

... sur presque toutes choses j'ignorais son opinion. Je ne doutais pas qu'elle fût entièrement différente des miennes, puisqu'elle descendait d'un monde inconnu vers lequel je cherchais à m'élever; persuadé que mes pensées eussent paru pure ineptie à cet esprit parfait, j'avais tellement fait table rase de toutes que, quand par hasard il m'arrivait d'en rencontrer dans tel de ses livres, une que j'avais déjà eue moi-même, mon cœur se gonflait comme si un dieu dans sa bonté me l'avait rendue, l'avait déclarée légitime et belle... Même plus tard, quand je commençais de composer un livre, certaines phrases dont la qualité ne suffit pas pour me décider à les continuer, j'en retrouvais l'équivalent dans Bergotte. Mais ce n'était qu'alors quand je les lisais dans son œuvre que je pouvais en jouir.

Don Quichotte se fait chevalier errant pour imiter Amadis, on conçoit que Marcel veuille se

faire écrivain pour imiter Bergotte. L'imitation du héros contemporain est plus humble, plus écrasée et comme paralysée par une terreur religieuse. La puissance de l'*Autre* sur le Moi est plus grande que jamais et nous allons voir qu'elle n'est pas limitée à un médiateur *unique* comme chez les héros antérieurs.

Le narrateur a fini par se rendre à une représentation de la Berma. De retour à l'appartement familial, il fait la connaissance de M. de Norpois invité ce soir-là à dîner. Pressé de révéler ses impressions de théâtre, Marcel, ingénument, avoue sa déception. Son père est fort embarrassé et M. de Norpois se croit tenu de rendre à la grande actrice l'hommage de quelques pompeux clichés. Les conséquences de cet échange banal sont typiquement, essentiellement proustiennes. Les paroles du vieux diplomate remplissent le vide creusé par le spectacle dans l'esprit et la sensibilité de Marcel. La foi en la Berma renaît. Le lendemain, un médiocre compte rendu de journal mondain parachève l'œuvre de M. de Norpois. Comme chez les romanciers antérieurs, la suggestion orale et la suggestion littéraire se prêtent un mutuel appui. Marcel, désormais, ne doute plus ni de la beauté du spectacle ni de l'intensité de son propre plaisir. Non seulement l'*Autre* et l'*Autre* seul peut déclencher le désir, mais son témoignage l'emporte aisément sur l'expérience vécue lorsque celle-ci contredit celui-là.

On peut choisir d'autres exemples, le résultat sera toujours le même. Le désir proustien est chaque fois triomphe de la suggestion sur l'impression. A sa naissance, c'est-à-dire à la source même de la subjectivité, on trouve toujours l'*Autre*, victorieusement installé. La source de la « transfiguration » est bien en nous, mais l'eau vive ne jaillit que lorsque le médiateur a frappé le roc de sa baguette magique. Jamais le narrateur n'a simplement envie de jouer, de lire un ouvrage, de contempler une œuvre d'art; c'est toujours le plaisir qu'il lit sur le visage des joueurs, c'est une conversation, c'est une première lecture qui déclenchent le travail de l'imagination et provoquent le désir :

... ce qu'il y avait d'abord en moi de plus intime, la poignée sans cesse en mouvement qui gouvernait le reste, c'était la croyance en la richesse philosophique, en la beauté du livre que je lisais, et mon désir de me les approprier, quel que fût le livre. Car, même si je l'avais acheté à Combray... c'est que je l'avais reconnu pour m'avoir été cité comme un ouvrage remarquable par le professeur ou le camarade qui me paraissait à cette époque détenir le secret de la vérité et de la beauté à demi pressenties, à demi incompréhensibles dont la connaissance était le but vague mais permanent de ma pensée.

Le jardin intérieur tant célébré par les critiques n'est donc jamais un jardin solitaire. A la lumière de tous ces désirs d'enfance déjà « triangulaires », le sens de la jalousie et du snobisme se fait plus éclatant que jamais. Le désir proustien est *toujours* un désir emprunté. Il n'y a rien, dans *A la recherche du temps perdu,* qui corresponde à la théorie symboliste et solipsiste que nous résumions tout à l'heure. On nous objectera que cette théorie est celle de Marcel Proust lui-même. Il se peut, mais Marcel Proust, lui aussi, peut se tromper. La théorie est fausse et nous la rejetons.

Les exceptions à la règle du désir ne sont jamais qu'apparentes. Il n'y a pas de médiateur dans le cas des clochers de Martinville, mais ce n'est pas un désir de possession qu'éveillent ces clochers, c'est un désir d'expression. L'émotion esthétique n'est pas désir mais cessation de tout désir, retour au calme et à la joie. Comme la « passion » stendhalienne, ces instants privilégiés sont déjà hors du monde romanesque. Ils préparent *Le Temps retrouvé* dont ils constituent, en quelque sorte, l'*annonciation.*

Le désir est *un* : il n'y a pas de solution de continuité entre l'enfant et le snob, entre *Combray* et *Sodome et Gomorrhe.* Nous nous interrogeons souvent, et non sans malaise, sur l'âge du narrateur car l'enfance, chez Proust, n'existe pas. L'enfance autonome, indifférente au monde des adultes, est un mythe pour grandes personnes. L'art romantique de se refaire une enfance n'est pas plus sérieux que l'art d'être grand-père. Ceux qui se parent de la « spontanéité » enfantine veulent d'abord se distinguer des *Autres*, les adultes, leurs semblables, et rien n'est moins enfantin que cela. L'enfance vraie ne désire pas plus spontanément que le snob ; le snob ne désire pas moins intensément que l'enfant. Il faut renvoyer ceux qui voient un abîme entre le snob et l'enfant à l'épisode de la Berma. Est-ce chez le snob ou chez l'enfant que les écrits d'un Bergotte et les paroles d'un Norpois, éveillent une émotion toujours étrangère à l'œuvre d'art qui lui sert de prétexte ? Le génie proustien efface des frontières qui nous paraissaient gravées dans la nature humaine. Libre à nous de les rétablir : nous pouvons dessiner une ligne arbitraire dans l'univers romanesque ; nous pouvons bénir Combray et maudire le Faubourg Saint-Germain. Nous pouvons lire Proust comme nous lisons le monde autour de nous, découvrant toujours l'enfant en nous-mêmes et le snob en autrui. Mais nous ne verrons jamais se rejoindre le Côté de chez Swann et le Côté de Guermantes. Nous resterons toujours étrangers à la vérité essentielle de *La Recherche du temps perdu.*

Le désir est triangulaire chez l'enfant comme il l'est chez le snob. Ceci ne veut pas dire que toute distinction soit impossible entre le bonheur de l'un et les souffrances de l'autre. Mais cette distinction vraie n'a plus sa source dans l'excommunication du snob. Elle ne porte pas sur l'*essence* du désir mais sur la *distance* entre médiateur et sujet désirant. Les médiateurs de l'enfance proustienne sont les parents et le grand écrivain Bergotte, c'est-à-dire des êtres que Marcel admire et imite ouvertement sans jamais craindre de leur part aucune rivalité. La médiation enfantine constitue donc un nouveau type de *médiation externe.*

L'enfant jouit, dans son univers, du bonheur et de la paix. Mais cet univers est déjà menacé. Lorsque la mère refuse un baiser à son fils elle joue déjà le double rôle, propre à la médiation interne, d'instigatrice du désir et de sentinelle implacable. La divinité familiale change brutalement d'aspect. Les angoisses nocturnes de Combray préfigurent les angoisses du snob et de l'amant.

Proust n'est pas seul à percevoir cette proximité, pour nous paradoxale, entre le snob et l'enfant. A côté de ce « bovarysme triomphant » qu'est le snobisme, Jules de Gaultier découvre un « bovarysme puéril » et il décrit ces deux bovarysmes de façon très voisine. Le snobisme est « l'ensemble des moyens employés par un être pour s'opposer à l'apparition dans le champ de sa conscience, de son être véritable, pour y faire figurer sans cesse un personnage plus beau en lequel il se reconnaît ». Quant à l'enfant, « à se concevoir autre qu'il n'est, (il) s'attribue les qualités et les aptitudes du modèle qui l'a fasciné ». Le bovarysme puéril reproduit exactement le mécanisme du désir proustien, tel que l'épisode de la Berma vient de nous le révéler :

... l'enfance est l'état naturel où la faculté de *se concevoir autre* se manifeste avec le plus d'évidence... l'enfant témoigne d'une

extraordinaire sensibilité à l’égard de toutes les impulsions venues du dehors, en même temps que d’une avidité surprenante à l’égard de toutes les connaissances acquises par le savoir humain et enfermées dans les notions qui les rendent transmissibles... En faisant appel à ses propres souvenirs chacun peut se représenter combien est pauvre à cet âge le pouvoir sur l’esprit de la réalité, combien grand, au contraire, le pouvoir de déformation de l’esprit à l’égard du réel... (L')avidité (de l’enfant) a... pour contrepartie une foi sans réserve en la chose enseignée. La notion imprimée lui confère des certitudes plus fortes que ne fait même la chose vue. Pendant une longue période, la notion, par son caractère d’universalité, l’emporte en autorité sur ses expériences individuelles.

On croirait lire ici le commentaire des textes proustiens que nous venons de rassembler. Mais Gaultier écrivait avant Proust et c’est de Flaubert qu’il croyait parler. Fort de son intuition fondamentale et certain de se tenir au centre de l’inspiration flaubertienne, Gaultier rayonne librement à partir de ce centre, appliquant l’idée à des domaines que Flaubert n’avait pas aperçus et en tirant des conséquences qu’il aurait peut-être désavouées. Chez Flaubert, c’est un fait, la suggestion joue un rôle plus limité que ne le voudrait Gaultier; la suggestion ne va jamais jusqu’à triompher d’une expérience qu’elle contredirait formellement; elle se contente de grossir une expérience insuffisante pour en fausser le sens, ou, tout au plus, d’emplir le vide provoqué par le manque d’expérience. Les vues les plus suggestives du *Bovarysme* sont donc parfois les plus discutables d’un point de vue strictement flaubertien. Mais Gaultier n’en tombe pas, pour autant, dans l’imaginaire pur. Il n’a qu’à s’abandonner à son inspiration « bovaryque », il n’a qu’à pousser jusqu’à leurs dernières conséquences les principes qu’il dégage des œuvres de Flaubert pour ébaucher les grandes « lois » de la psychologie proustienne. En serait-il ainsi si les œuvres des deux romanciers ne plongeaient pas leurs racines dans un même substratum psychologique et métaphysique ?



Vingt-quatre heures après la représentation, Marcel est persuadé que la Berma lui a procuré tout le plaisir qu’il attendait d’elle. Le conflit angoissant entre l’expérience personnelle et le témoignage d’autrui est résolu en faveur d’autrui. Mais choisir l’*Autre*, en ces matières, n’est qu’une façon particulière de se choisir soi-même. C'est choisir à nouveau le vieux soi-même dont ni la compétence ni le goût ne seront mis en cause grâce à M. de Norpois et au journaliste du *Figaro*. C'est croire en soi-même grâce à l’*Autre*. L'opération ne serait pas possible sans un *oubli* presque instantané de l’impression authentique. Cet oubli intéressé subsiste jusqu’au *Temps retrouvé*, véritable afflux de *souvenir vivant*, véritable résurrection de la vérité grâce à laquelle il deviendra possible d’écrire l’épisode de la Berma.

Avant cette redécouverte du Temps, l’épisode de la Berma se serait limité, si Proust l’avait rédigé, à l’opinion de M. de Norpois et à celle du *Figaro*. Marcel Proust nous aurait donné cette

opinion comme authentiquement sienne et nous nous serions extasiés sur la précocité du jeune artiste et la finesse de son jugement. *Jean Santeuil* fourmille de scènes de ce genre. Le héros de ce premier roman nous apparaît toujours sous un jour romantique et avantageux. *Jean Santeuil* est un ouvrage sans génie. *Jean Santeuil* précède l'expérience du *Temps retrouvé* et c'est du *Temps retrouvé* que jaillit le génie romanesque. Proust n'a cessé d'affirmer que la révolution esthétique du *Temps retrouvé* était d'abord une révolution spirituelle et morale; nous voyons bien, maintenant, que Proust avait raison. Retrouver le temps c'est retrouver l'impression authentique sous l'opinion d'autrui qui la recouvre ; c'est donc découvrir cette opinion d'autrui en sa qualité d'opinion étrangère; c'est comprendre que le processus de la médiation nous apporte une impression très vive d'autonomie et de spontanéité au moment précis où nous cessons d'être autonome et spontané. Retrouver le temps c'est accueillir une vérité que la plupart des hommes passent leur existence à fuir, c'est reconnaître que l'on a toujours copié les *Autres* afin de paraître original à leurs yeux comme à ses propres yeux. Retrouver le temps c'est abolir un peu de son orgueil.

Le génie romanesque commence à l'écroulement des mensonges égotistes. Bergotte, Norpois, l'article du *Figaro,* voilà ce que le romancier médiocre nous donnerait comme venant de lui, voilà ce que le romancier génial nous présente comme venant de l'*Autre*, et voilà ce qui fait *l'intimité* véritable de la conscience.

Tout cela est fort banal, sans doute, fort commun, c'est la vérité de tous les hommes. Sans doute, mais ce n'est jamais *notre vérité*. L'orgueil romantique dénonce volontiers la présence du médiateur chez les *Autres* afin d'asseoir son autonomie sur les ruines des prétentions rivales. Le génie romanesque est présent lorsque la vérité des *Autres* devient la vérité du héros, c'est-à-dire la vérité du romancier lui-même. Après avoir jeté la malédiction sur les *Autres*, l'Œdipe-romancier s'aperçoit qu'il est lui-même coupable. Mais jamais l'orgueil ne parvient jusqu'à son propre médiateur et l'expérience du *Temps retrouvé* est une mort de l'orgueil, c'est-à-dire une naissance à l'humilité qui est aussi naissance à la vérité. Lorsque Dostoïevski célèbre la *force terrible de l'humilité,* c'est de la création romanesque qu'il nous parle.

La théorie « symboliste » du désir est donc aussi antiromanesque que la cristallisation stendhalienne sous sa forme originelle. Ces théories nous décrivent un désir sans médiateur. Elles traduisent le point de vue du sujet désirant résolu à *oublier* le rôle que joue l'*Autre* dans sa vision du monde.

Si Proust a recours au vocabulaire symboliste, c'est que l'omission du médiateur ne lui vient pas à l'esprit dès qu'il ne s'agit plus de description romanesque concrète. Il ne voit pas ce que la théorie supprime mais ce qu'elle exprime : la vanité du désir, l'insignifiance de l'objet, la transfiguration subjective et cette déception qu'on nomme jouissance... Tout est vrai dans cette description. Elle n'est mensongère que dans la mesure où on la prétend complète. Proust écrit des milliers de pages pour la compléter. Les critiques n'écrivent rien. Ils isolent quelques phrases assez banales dans l'immense *Recherche du temps perdu* et ils disent : « Voilà le désir proustien. » Ces phrases leur paraissent précieuses parce qu'elles flattent, involontairement, l'illusion même dont le roman triomphe, cette illusion d'autonomie à laquelle l'homme moderne est d'autant plus attaché qu'elle se fait plus mensongère. Les critiques déchirent la tunique sans couture que le romancier s'est acharné à tisser. Ils redescendent au niveau de l'expérience commune. Ils mutilent l'œuvre d'art comme Proust a d'abord mutilé sa propre expérience en *oubliant* Bergotte et Norpois dans l'épisode de la Berma. Les critiques « symbolistes » restent donc en deçà du *Temps retrouvé*. Ils font rétrograder l'œuvre romanesque vers l'œuvre romantique.

Romantiques et symbolistes veulent un désir transfigurateur mais ils le veulent parfaitement spontané. Ils ne veulent pas entendre parler de l'*Autre*. Ils se détournent de la face obscure du désir, la prétendant étrangère à leur beau rêve poétique et niant qu'elle en soit la rançon. Le romancier nous montre, à la suite du rêve, le sinistre cortège de la médiation interne : « L'envie, la jalousie et la haine impuissante. » La formule de Stendhal reste saisissante de vérité lorsqu'on l'applique à l'univers proustien. Dès qu'on sort de l'enfance, toute transfiguration coïncide avec une souffrance aiguë. L'imbrication du *rêve* et de la *rivalité* est si parfaite que la vérité romanesque se désagrège comme du lait qui tourne lorsqu'on dissocie les éléments du désir proustien. Il ne reste que deux pauvres mensonges, le Proust « intérieur » et le Proust « psychologue ». Et l'on se demande vainement comment ces deux abstractions contradictoires ont pu donner naissance à *La Recherche du temps perdu.*



Le rapprochement du médiateur tend à faire coïncider, nous le savons, les deux sphères de *possibles* dont les deux rivaux occupent chacun le centre. Le ressentiment que ces derniers éprouvent l'un pour l'autre ne cesse donc pas de grandir. Chez Proust, la naissance de la passion se confond avec la naissance de la haine. Cette « ambivalence » du désir est déjà fort nette dans le cas de Gilberte. Quand le narrateur voit l'adolescente pour la première fois, son désir se traduit par d'affreuses grimaces. En dehors du cercle familial immédiat, il n'y a place désormais que pour une seule émotion, celle que provoque le médiateur lorsqu'il refuse, inexorable, l'entrée du « royaume supérieur » dont il détient la clef.

Proust parle encore de désir et de haine, d'amour et de jalousie, mais il affirme sans cesse l'équivalence de tous ces sentiments. Dès *Jean Santeuil*, il donne de la haine une admirable définition triangulaire qui est aussi une définition du désir :

La haine... écrit chaque jour pour nous de la vie de nos ennemis le roman le plus faux. Elle leur suppose, au lieu d'un médiocre bonheur humain, traversé de peines communes qui viendraient remuer en nous de douces sympathies, une joie insolente qui s'offre irritante pour notre rage. Elle transfigure autant que le désir et comme lui nous assoiffe de sang humain. Mais d'autre part, comme elle ne peut s'assouvir que dans la destruction de cette joie, elle la suppose, elle la croit, elle la voit perpétuellement détruite. Pas plus que l'amour elle ne se soucie de la raison, et elle vit l'œil fixé sur une espérance invincible.

Dans *De l'amour*, Stendhal remarquait déjà qu'il existe une cristallisation de la haine. Un pas de plus et les deux cristallisations n'en font qu'une. Proust nous montre sans cesse la haine dans le désir, le désir dans la haine. Mais il reste fidèle à la langue traditionnelle ; il n'éliminera jamais les « comme » et les « autant que » qui parsèment la citation précédente. Il n'atteindra pas le stade suprême de la médiation interne. Cette dernière étape était réservée à un autre romancier, au Russe Dostoïevski qui précède Proust dans la chronologie mais qui lui succède dans l'histoire du désir triangulaire.

En dehors de rares personnages qui échappent entièrement au désir selon l'*Autre*, il n'y a plus, chez Dostoïevski, d'amour sans jalousie, d'amitié sans envie, d'attraction sans répulsion. On s'insulte, on se crache au visage et, quelques instants plus tard, on est aux pieds de l'ennemi, on lui embrasse les genoux. Cette fascination haineuse ne diffère pas, dans son principe, du snobisme proustien et de la vanité stendhalienne. Le désir copié sur un autre désir a pour conséquences inéluctables « l'envie, la jalousie et la haine impuissante ». A mesure que le médiateur se rapproche et qu'on passe de Stendhal à Proust et de Proust à Dostoïevski, les fruits du désir triangulaire se font plus amers.

Chez Dostoïevski la haine, trop intense, finit par « éclater », révélant sa double nature, ou plutôt le double rôle de modèle et d'obstacle joué par le médiateur. Cette haine qui adore, cette vénération qui traîne dans la boue et même dans le sang, c'est la forme paroxystique du conflit engendré par la médiation interne. Le héros dostoïevskien révèle à tout instant, par des gestes et des paroles, une vérité qui reste le secret de la conscience chez les romanciers antérieurs. Les sentiments « contradictoires » sont si violents que le héros n'est plus capable de les maîtriser.

Le lecteur occidental se sent parfois un peu perdu dans l'univers dostoïevskien. La force dissolvante de la médiation interne s'exerce ici au sein même du noyau familial. Elle affecte une dimension de l'existence qui reste à peu près inviolable chez les romanciers français. Les trois grands romanciers de la médiation interne ont chacun leur domaine privilégié. C'est la vie publique et politique qui est minée, chez Stendhal, par le désir d'emprunt. Chez Proust, le mal s'étend à la vie privée, à l'exception, le plus souvent, du cercle familial. Chez Dostoïevski, ce cercle intime est lui-même contaminé. Au sein même de la médiation interne on peut donc opposer la médiation *exogamique* de Stendhal et de Proust à la médiation *endogamique* de Dostoïevski.

Ce partage n'est d'ailleurs pas rigoureux. Stendhal empiète sur le domaine proustien lorsqu'il peint les formes extrêmes de l'amour « de tête », et même sur le domaine dostoïevskien lorsqu'il nous montre la haine du fils pour le père. De même, les relations de Marcel avec ses parents sont parfois « pré-dostoïevskiennes ». Les romanciers s'aventurent fréquemment hors de leur domaine propre mais, plus ils s'en éloignent, plus ils sont rapides, schématiques, incertains.

Ce partage approximatif du domaine existentiel entre les romanciers définit un envahissement des centres vitaux de l'individu par le désir triangulaire, une profanation qui gagne peu à peu les régions les plus intimes de l'être. Ce désir est un mal rongeur qui attaque d'abord la périphérie et se propage vers le centre ; c'est une *aliénation* toujours plus totale à mesure que la distance diminue entre le modèle et le disciple. Cette distance est à son minimum dans la médiation familiale de père à fils, de frère à frère, d'époux à époux, ou de mère à fils, comme chez François Mauriac, et, bien entendu, comme chez Dostoïevski.

En termes de médiation, l'univers dostoïevskien est « en deçà », ou, si l'on préfère, « au-delà » de Proust comme Proust est en deçà ou au-delà de Stendhal. Cet univers dostoïevskien diffère des précédents à la façon dont ceux-ci différaient déjà les uns des autres. Cette différence n'est pas absence de rapports et de contacts. Si Dostoïevski était aussi « autonome » qu'on le prétend parfois, nous ne pourrions pas pénétrer dans son œuvre. Nous lirions celle-ci comme nous épelons les lettres d'un langage inconnu.

Il ne faut pas présenter les « monstres admirables » de Dostoïevski comme autant d'aérolithes aux trajectoires imprévues. A l'époque du marquis de Vogüé, on répétait un peu partout que les personnages dostoïevskiens étaient trop « russes » pour être parfaitement accessibles à nos esprits

cartésiens. Cette œuvre mystérieuse échappait par définition à nos critères d’Occidentaux rationnels. Aujourd’hui, ce n’est plus le Russe qui domine en Dostoïevski mais l’apôtre de la « liberté », le novateur de génie, l’iconoclaste qui a brisé les anciens cadres de l’art romanesque. On oppose sans cesse l’homme dostoïevskien et sa libre existence aux analyses simplistes de nos propres romanciers, démodés, psychologues et bourgeois. Ce culte fanatique, tout autant que la méfiance de naguère, nous empêchent de voir en Dostoïevski l’aboutissement du roman moderne et son étape suprême.

L'ésotérisme très relatif de Dostoïevski ne fait de lui ni le supérieur ni l’inférieur de nos propres romanciers. Ce n’est pas l’écrivain, c’est le lecteur qui fait ici l’obscurité. Nos hésitations n’étonneraient pas Dostoïevski, persuadé qu’il était de l’*avance* russe sur les formes d’expérience occidentale. La Russie est passée sans transition des structures traditionnelles et féodales à la société la plus *moderne*. Elle n’a pas connu d’interrègne bourgeois. Stendhal et Proust sont les romanciers de cet interrègne. Ils occupent les régions supérieures de la médiation interne. Dostoïevski en occupe les régions les plus basses.

L'Adolescent illustre fort bien les caractères propres du désir dostoïevskien. Les relations entre Dolgorouki et Versilov ne peuvent s’interpréter qu’en termes de médiation. Le fils et le père aiment la même femme. La passion de Dolgorouki pour la générale Akhmakova est copiée sur la passion paternelle. Cette médiation de père à fils n’est pas la médiation *externe* de l’enfance proustienne, celle que nous définissions à propos de Combray, mais la médiation *interne*, celle qui fait du médiateur un rival abhorré. Le malheureux bâtard est à la fois l’égal d’un père qui ne remplit pas ses devoirs et la victime fascinée de cet être qui l’a inexplicablement rejeté. Pour comprendre Dolgorouki, il ne faut donc pas le comparer aux enfants et aux parents des romans antérieurs mais plutôt au snob proustien obsédé par l’être qui *refuse de le recevoir*. Cette comparaison n’est d’ailleurs pas tout à fait exacte car la distance entre le père et le fils est moindre que la distance entre les deux snobs. L'épreuve de Dolgorouki est donc plus douloureuse encore que celle du snob ou du jaloux proustien.



A mesure que le médiateur se rapproche, son rôle grandit et celui de l’objet diminue. Dostoïevski, par une intuition géniale, installe le médiateur sur le devant de la scène et repousse l’objet au second plan. La composition romanesque reflète, enfin, la hiérarchie véritable du désir. Chez Stendhal et chez Proust tout s’ordonnerait encore, dans *L'Adolescent*, autour du héros principal, ou de la générale Akhmakova. Dostoïevski centre son œuvre sur le médiateur Versilov. *L'Adolescent* n’est d’ailleurs pas, au point de vue qui nous occupe, la plus audacieuse des œuvres dostoïevskiennes. C'est un compromis entre plusieurs solutions. Le déplacement du centre de gravité romanesque est illustré de façon plus heureuse, et plus spectaculaire, dans *L'Eternel Mari*. Veltchaninov, riche célibataire, est un Don Juan d’âge mûr que la lassitude et l’ennui commencent à gagner. Depuis quelques jours il est obsédé par les apparitions fugitives d’un homme à la fois mystérieux et familier, inquiétant et falot. L'identité du personnage est bientôt révélée. Il s’agit d’un certain Pavel Pavlovitch Troussotzki dont la femme, une ancienne maîtresse de Veltchaninov, vient à peine de mourir. Pavel Pavlovitch a quitté sa province pour rejoindre, à Saint-Pétersbourg, les amants de la défunte. L'un de ceux-ci meurt à son tour et Pavel Pavlovitch, en grand deuil, suit le convoi funèbre. Reste Veltchaninov qu’il accable des attentions les plus grotesques et excède de ses assiduités. Le mari trompé tient sur le passé les propos les plus étranges. Il rend visite à son rival en pleine nuit, boit à sa santé, l’embrasse sur la bouche, le torture savamment à l’aide d’une

malheureuse fillette dont on ne saura jamais qui est le père…

La femme est morte et l'amant demeure. Il n'y a plus d'objet mais le médiateur, Veltchaninov, n'en exerce pas moins une attirance invincible. Ce médiateur est un narrateur idéal car il est au centre de l'action mais il n'y participe qu'à peine. Il décrit les événements avec d'autant plus de soin qu'il ne parvient pas toujours à les interpréter et craint de négliger un détail important.

Pavel Pavlovitch médite un second mariage. Une fois de plus cet être fasciné se rend chez l'amant de sa première femme; il lui demande de l'aider à choisir un cadeau pour la nouvelle élue ; il le prie de l'accompagner chez celle-ci. Veltchaninov résiste mais Pavel Pavlovitch insiste, supplie et finit par obtenir gain de cause.

Les deux « amis » sont fort bien accueillis chez la jeune fille. Veltchaninov parle bien, joue du piano. Son aisance mondaine fait merveille : toute la famille s'empresse autour de lui, y compris la jeune fille que Pavel Pavlovitch considère déjà comme sa fiancée. Le prétendant bafoué fait de vains efforts pour se rendre séduisant. Personne ne le prend au sérieux. Il contemple ce nouveau désastre, tremblant d'angoisse et de désir… Quelques années plus tard, Veltchaninov rencontre à nouveau Pavel Pavlovitch dans une gare de chemin de fer. L'éternel mari n'est pas seul, une charmante femme, son épouse, l'accompagne, ainsi qu'un jeune et fringant militaire…

L'Eternel Mari révèle l'essence de la médiation interne sous une forme aussi simple, aussi pure que possible. Aucune digression ne vient distraire ou égarer le lecteur. C'est parce que le texte est trop clair qu'il paraît énigmatique. Il projette sur le triangle romanesque une lumière qui nous éblouit.

Devant Pavel Pavlovitch, nous ne pouvons plus mettre en doute, dans le désir, cette priorité de l'*Autre* dont Stendhal, le premier, a posé le principe. Le héros cherche toujours à nous convaincre que sa relation à l'objet désiré est indépendante du rival. Nous voyons bien ici que ce héros nous trompe. Le médiateur est immobile et le héros tourne autour de lui comme une planète autour du soleil. La conduite de Pavel Pavlovitch nous paraît bizarre ; mais elle est tout à fait conforme à la logique du désir triangulaire. Pavel Pavlovitch ne peut désirer que par l'intermédiaire de Veltchaninov, *en* Veltchaninov, comme diraient les mystiques. Il entraîne donc Veltchaninov chez la femme qu'il a choisie afin que Veltchaninov la désire et se porte garant de sa valeur érotique.

Certains critiques verraient volontiers en Pavel Pavlovitch un « homosexuel latent ». Mais l'homosexualité, latente ou non, ne rend pas intelligible la structure du désir. Elle éloigne Pavel Pavlovitch de l'homme dit normal. On ne donne rien à voir ni à comprendre en ramenant le désir triangulaire à une homosexualité nécessairement opaque pour l'hétérosexuel. Les résultats seraient beaucoup plus intéressants si l'on renversait le sens de l'explication. Il faut tenter de *comprendre* certaines formes d'homosexualité à partir du désir triangulaire. L'homosexualité proustienne, par exemple, peut se définir comme un glissement vers le médiateur d'une valeur érotique qui reste encore attachée à l'objet dans le donjuanisme « normal ». Ce glissement n'est pas, *a priori*, impossible, il est même vraisemblable dans les stades aigus de la médiation interne que caractérise une prépondérance toujours plus marquée du médiateur et un effacement graduel de l'objet. Certains passages de *L'Eternel Mari* révèlent clairement un début de déviation érotique vers le rival fascinant.

Les romans s'éclairent les uns par les autres et c'est aux romans eux-mêmes que la critique devrait emprunter ses méthodes, ses concepts et même le sens de son effort… Il faut se tourner ici vers le Proust de *La Prisonnière* qui est assez proche de Pavel Pavlovitch pour nous faire

comprendre ce que désire ce héros :

Il nous arriverait, si nous savions mieux analyser nos amours, de voir que souvent les femmes ne nous plaisent qu'à cause du contrepoids d'hommes à qui nous avons à les disputer, bien que nous souffrions jusqu'à mourir d'avoir à les leur disputer; ce contrepoids supprimé, le charme de la femme tombe. On en a un exemple dans l'homme qui, sentant s'affaiblir son goût pour la femme qu'il aime, applique spontanément les règles qu'il a dégagées, et pour être sûr qu'il ne cesse pas d'aimer la femme, la met dans un milieu dangereux où il lui faut la protéger chaque jour.

Sous le ton désinvolte perce l'angoisse proustienne fondamentale qui est aussi l'angoisse de Pavel Pavlovitch. Le héros dostoïevskien applique « spontanément », lui aussi, sinon sereinement, des règles qu'il n'a pas réellement « dégagées » mais qui n'en gouvernent que mieux sa misérable existence.

Le désir triangulaire est *un.* On part de Don Quichotte et l'on aboutit à Pavel Pavlovitch. Ou l'on part de *Tristan et Iseult,* comme le fait Denis de Rougemont dans *L'Amour et l'Occident,* et l'on aboutit bien vite à cette « psychologie de la jalousie qui envahit nos analyses ». En définissant cette psychologie comme une « profanation du mythe » qui s'incarne dans le poème de Tristan, Rougemont reconnaît, explicitement, le lien qui unit les formes les plus « nobles » de la passion à la jalousie morbide, telle que nous la décrivent un Proust et un Dostoïevski : « Jalousie désirée, provoquée, sournoisement favorisée », observe très justement Rougemont : « On en vient à désirer que l'être aimé soit infidèle, pour qu'on puisse de nouveau le poursuivre et “ressentir l'amour en soi”. »

Tel est bien, en effet, à peu de chose près, le désir de Pavel Pavlovitch. L'éternel mari ne peut pas se passer de jalousie. Forts de nos analyses et du témoignage de Denis de Rougemont, nous verrons désormais derrière toutes les formes du désir triangulaire un seul et même piège infernal dans lequel le héros s'enfonce lentement. Le désir triangulaire est *un* et nous nous croyons à même de fournir une preuve éclatante de cette unité sur le point même où le scepticisme paraît le plus justifié. Ce sont les deux « extrémités » du désir, illustrées l'une par Cervantès, l'autre par Dostoïevski, qu'il paraît le plus difficile de maintenir embrassées dans une même structure. On nous accordera que Pavel Pavlovitch est un frère du snob proustien ou même du vaniteux dostoïevskien mais qui va reconnaître, en lui, un cousin, même éloigné, de l'illustre Don Quichotte ? Les panégyristes exaltés de ce héros ne peuvent manquer de juger sacrilège notre rapprochement. Don Quichotte, pensent-ils, n'habite que les sommets. Comment le créateur de cet être sublime eût-il pressenti les bas-fonds où se vautre *L'Eternel Mari* ?

Il faut chercher la réponse à cette question dans une de ces nouvelles dont Cervantès a truffé Don Quichotte. Bien qu'ils soient tous coulés dans un moule pastoral ou chevaleresque, ces textes ne sont pas des rechutes dans le genre romantico-romanesque. L'un d'entre eux, *Le Curieux impertinent,* illustre un désir triangulaire tout à fait semblable à celui de Pavel Pavlovitch.

Anselme vient d'épouser la jeune et jolie Camille. Le mariage s'est fait par l'entremise de

Lothaire, ami très cher de l'heureux époux. Quelque temps après la noce, Anselme présente à Lothaire une curieuse requête. Il le supplie de courtiser Camille dont il veut, prétend-il, « éprouver la fidélité ». Lothaire refuse avec indignation mais Anselme revient à la charge, presse son ami de mille façons et révèle dans tous ses propos le caractère obsessif de son désir. Lothaire se dérobe longtemps puis feint d'accepter pour tranquilliser Anselme. Celui-ci ménage des tête-à-tête aux deux jeunes gens. Il part en voyage, revient à l'improviste, reproche amèrement à Lothaire de ne point prendre son rôle au sérieux. Il se conduit, en un mot, de façon si délirante qu'il finit par jeter Lothaire et Camille dans les bras l'un de l'autre. Apprenant qu'il est trompé Anselme se suicide de désespoir.

Lorsqu'on relit ce texte à la lumière de *L'Eternel Mari* et de *La Prisonnière*, on ne peut plus le juger artificiel et sans intérêt. Dostoïevski et Proust, nous permettent de pénétrer jusqu'au sens véritable. *Le Curieux impertinent*, c'est *L'Eternel Mari* de Cervantès ; les deux nouvelles ne diffèrent que par la technique et les détails de l'intrigue.

Pavel Pavlovitch attire Veltchaninov chez sa fiancée ; Anselme demande à Lothaire de courtiser sa femme. Dans les deux cas le prestige du médiateur peut seul ratifier l'excellence d'un choix sexuel. Cervantès insiste longuement, au début de son récit, sur l'amitié qui lie les deux protagonistes, sur l'estime infinie qu'éprouve Anselme pour Lothaire, sur le rôle d'intermédiaire que ce dernier a joué entre les deux familles à l'occasion du mariage.

Il est clair que cette amitié fervente se double d'un sentiment aigu de rivalité. Mais cette rivalité reste dans l'ombre. Dans *L'Eternel Mari* c'est l'autre face du sentiment « triangulaire » qui reste cachée. Nous voyons clairement la haine du mari trompé : il nous faut deviner peu à peu la vénération que dissimule cette haine. C'est parce que Veltchaninov jouit à ses yeux d'un prestige sexuel immense que Pavel Pavlovitch lui demande de choisir le bijou qu'il destine à sa fiancée.

Dans les deux nouvelles, le héros semble offrir gratuitement la femme aimée au médiateur, comme un fidèle offrirait un sacrifice à la divinité. Mais le fidèle offre l'objet pour que le dieu en jouisse, le héros de la médiation interne offre l'objet pour que le dieu n'en jouisse pas. Il pousse la femme aimée vers le médiateur pour la lui faire désirer et pour triompher ensuite de ce désir rival. Ce n'est pas *en* son médiateur qu'il désire, c'est plutôt *contre* lui. Le seul objet que désire le héros est celui dont il frustrera son médiateur. Seule l'intéresse, au fond, une victoire décisive sur ce médiateur insolent. C'est toujours l'orgueil sexuel qui mène Anselme et Pavel Pavlovitch, c'est cet orgueil qui les précipite dans les plus humiliantes défaites.

Le Curieux impertinent et *L'Eternel Mari* suggèrent une interprétation non romantique de Don Juan. Anselme et Pavel Pavlovitch s'opposent aux petits maîtres bavards, suffisants et « prométhéens » dont notre siècle fourmille. C'est l'orgueil qui fait Don Juan et l'orgueil fait de nous, tôt ou tard, un esclave d'autrui. Le vrai Don Juan n'est pas autonome ; il est incapable, au contraire, de se passer des *Autres*. Cette vérité est aujourd'hui dissimulée. Mais c'est la vérité de certains séducteurs shakespeariens ; c'est la vérité du Don Juan de Molière :

Le hasard me fit voir ce couple d'amants trois ou quatre jours avant leur voyage. Jamais je n'ai vu deux personnes être si contentes l'une de l'autre et faire éclater plus d'amour. La tendresse visible de leurs mutuelles ardeurs me donna de l'émotion ; j'en fus frappé au cœur et mon amour

commença par la jalousie. Oui, je ne pus souffrir de les voir si bien ensemble ; le dépit alarma mes désirs, et je me figurais un plaisir extrême à pouvoir troubler leur intelligence et rompre cet engagement dont la délicatesse de mon cœur se tenait offensée.



Aucune influence littéraire ne peut expliquer les points de contact entre *Le Curieux impertinent* et *L'Eternel Mari*. Les différences relèvent toutes de la forme et les ressemblances du fond. Jamais, sans doute, Dostoïevski n'a soupçonné ces ressemblances. Comme tant de lecteurs, au XIXe siècle, il ne voyait le chef-d'œuvre espagnol qu'à travers les exégèses romantiques et il se faisait probablement de Cervantès l'image la plus fausse. Toutes ses remarques sur *Don Quichotte* trahissent une influence romantique.

La présence du *Curieux impertinent* auprès de Don Quichotte a toujours intrigué les critiques. On se demande si la nouvelle est compatible avec le roman; l'unité du chef-d'œuvre paraît un peu compromise. C'est cette unité que révèle notre voyage à travers la littérature romanesque. Partis de Cervantès, nous retournons à Cervantès et nous constatons que le génie du romancier embrasse les formes extrêmes du désir *selon* l'*Autre*. Entre le Cervantès de Don Quichotte et le Cervantès d'Anselme, l'écart n'est pas petit puisqu'on peut y loger toutes les œuvres considérées dans ce chapitre, mais il n'est pas infranchissable puisque tous ces romanciers se donnent la main, puisque Flaubert, Stendhal, Proust et Dostoïevski forment une chaîne ininterrompue d'un Cervantès à l'autre.

La présence simultanée de la médiation externe et de la médiation interne au sein d'une même œuvre confirme, à nos yeux, l'unité de la littérature *romanesque*. Et l'unité de cette littérature confirme, en retour, celle de *Don Quichotte*. Nous prouvons l'une par l'autre comme on prouve que la terre est ronde en en faisant le tour. La puissance créatrice est si grande chez le père du roman moderne qu'elle s'exerce sans effort dans tout « l'espace » romanesque. Il n'est pas une idée du roman occidental qui ne soit présente en germe chez Cervantès. Et l'idée de ces idées, l'idée dont le rôle central est à chaque instant confirmé, l'idée mère à partir de laquelle on peut tout retrouver, c'est le désir triangulaire qui va servir de base à la théorie du roman *romanesque* dont ce premier chapitre constitue l'introduction.

CHAPITRE II

Les hommes seront des dieux les uns pour les autres

Tous les héros de roman attendent de la possession une métamorphose radicale de leur être. Dans *A la recherche du temps perdu*, les parents hésitent à envoyer Marcel au théâtre, à cause de sa mauvaise santé. L'enfant ne comprend pas de tels scrupules ; le souci de bien se porter lui paraît futile en regard des bénéfices prodigieux qu'il attend de la représentation.

L'objet n'est qu'un moyen d'atteindre le médiateur. C'est l'*être* de ce médiateur que vise le désir. Proust compare à la soif ce désir atroce d'être l'*Autre* : « Soif – pareille à celle dont brûle une terre altérée – d'une vie que mon âme parce qu'elle n'en avait jamais reçu jusqu'ici une seule goutte, absorberait d'autant plus ardemment, à longs traits, dans une plus parfaite imbibition. »

Chez Proust ce désir d'absorber l'être du médiateur se présente fréquemment sous la forme d'un désir d'*initiation* à une vie nouvelle : vie de sports, vie rustique, vie « déréglée ». Le prestige soudain d'un mode d'existence inconnu du narrateur est toujours lié à la rencontre d'un être qui éveille le désir.

Le sens de la médiation est particulièrement clair aux deux « extrémités » du désir. Don Quichotte nous crie la vérité de sa passion, Pavel Pavlovitch ne peut plus nous la cacher. Le sujet désirant veut devenir son médiateur; il veut lui voler son être de chevalier parfait ou de séducteur irrésistible.

Dans l'amour et dans la haine, ce dessein ne change pas. Bousculé dans une salle de billards par un officier inconnu, le héros du *Sous-Sol* (parfois intitulé *Lettres du souterrain*) est aussitôt tourmenté par une soif atroce de vengeance. Nous pourrions juger cette haine « légitime » et même « rationnelle » si sa signification métaphysique ne nous était pas révélée dans une lettre que rédige « l'homme du souterrain » pour accabler et séduire l'offenseur :

Je le suppliais de me faire des excuses. Pour le cas où il aurait refusé je faisais très nettement allusion au duel. La lettre était si bien tournée que, si l'officier avait eu le moindre sentiment « du beau, du sublime », il serait immanquablement accouru auprès de moi pour se jeter à mon cou et m'offrir son amitié. Et comme cela aurait été touchant ! Nous aurions vécu si heureux, si heureux ! ... Sa belle prestance aurait suffi pour me défendre contre mes ennemis, et moi, grâce à mon intelligence, grâce à mes idées, j'aurais eu sur lui une influence ennoblissante. Que de choses nous aurions pu faire.

Le héros dostoïevskien, comme le héros proustien, rêve d'absorber, d'assimiler l'être du médiateur. Il imagine une synthèse parfaite entre la force de ce médiateur et sa propre « intelligence ». Il veut devenir l'*Autre* sans cesser d'être lui-même. Mais pourquoi ce désir et pourquoi ce médiateur particulier préféré à tant d'autres? Pourquoi le héros choisit-il le modèle adoré et honni avec tant de hâte et si peu de sens critique ?

Pour vouloir se fondre ainsi dans la substance de l'*Autre*, il faut éprouver pour sa propre substance une répugnance invincible. L'homme du souterrain est réellement chétif et malingre. M[me] Bovary est une petite bourgeoise de province. On conçoit que ces héros désirent changer d'être. Si nous envisageons tous les héros séparément, nous serons tentés de prendre au sérieux les excuses que se donnent leurs désirs. Nous risquons de manquer le sens métaphysique de ce désir.

Pour conquérir ce sens métaphysique il faut dépasser les cas particuliers vers la totalité. Tous les héros abdiquent leur prérogative individuelle la plus fondamentale, celle de désirer selon leur choix; nous ne pouvons pas attribuer cet abandon unanime aux qualités toujours différentes de ces héros. Il faut chercher une cause universelle. Tous les héros de roman se haïssent eux-mêmes à un niveau plus essentiel que celui des « qualités ». C'est précisément ce que nous dit le narrateur proustien au début de *Du côté de chez Swann* : « Tout ce qui n'était pas moi, la terre et les êtres, me paraissait plus précieux, plus important, doué d'une existence plus réelle. » La malédiction qui pèse sur le héros ne se distingue pas de sa subjectivité. Muyshkine lui-même, le plus pur des héros dostoïevskiens n'ignore pas l'angoisse de l'être séparé, de l'être particulier :

Il découvrait devant lui un ciel éclatant, à ses pieds un lac, tout autour un horizon lumineux et si vaste qu'il semblait sans bornes. Il avait longuement contemplé ce spectacle, le cœur étreint par l'angoisse. Il se rappelait maintenant avoir tendu les bras vers cet océan de lumière et d'azur et avoir versé des larmes. Il était torturé par l'idée d'être étranger à tout cela. Quel était donc ce banquet, cette fête sans fin, vers laquelle il se sentait attiré depuis longtemps, depuis toujours, depuis son enfance, sans jamais pouvoir y prendre part?... Chaque être a sa voie et la connaît; il arrive et repart en chantant ; mais lui, il est seul à ne rien savoir, à ne rien comprendre, ni les hommes, ni les voix de la nature, car il est partout un étranger et un rebut.

La malédiction du héros est si terrible, si totale qu'elle s'étend aux êtres et aux choses qui sont directement sous son emprise. Tel un intouchable de l'Inde, le héros contamine les êtres et les choses dont il peut faire usage.

Plus les choses... étaient voisines, plus sa pensée s'en détournait. Tout ce qui l'entourait immédiatement, campagne ennuyeuse, petits bourgeois imbéciles, médiocrité de l'existence, lui semblait une exception dans le monde, un hasard particulier où elle se trouvait prise, tandis qu'au-delà s'étendait à perte de vue l'immense pays des félicités et des passions.

Ce n’est pas la société qui fait du héros de roman un intouchable. C'est lui qui se condamne lui-même. Pourquoi la subjectivité romanesque se hait-elle à ce point? « Un homme honnête et cultivé, remarque l’homme du souterrain, ne peut être vaniteux qu’à condition d’être infiniment exigeant pour lui-même et de se mépriser parfois jusqu’à la haine. » Mais d’où peut venir cette exigence que la subjectivité est incapable de satisfaire? Elle ne peut pas venir d’elle-même. Une exigence qui proviendrait de la subjectivité et qui porterait sur cette subjectivité ne saurait être une exigence impossible. Il faut que cette subjectivité ait ajouté foi à une promesse trompeuse venant de l’extérieur.

Aux yeux de Dostoïevski cette promesse trompeuse est essentiellement promesse d’autonomie métaphysique. Derrière toutes les doctrines occidentales qui se succèdent depuis deux ou trois siècles il y a toujours le même principe : Dieu est mort, c’est à l’homme de prendre sa place. La tentation de l’orgueil est éternelle mais elle devient irrésistible à l’époque moderne car elle est orchestrée et amplifiée de façon inouïe. La « bonne nouvelle » moderne est entendue par tous. Plus elle se grave profondément dans notre cœur plus le contraste est violent entre cette promesse merveilleuse et le démenti brutal que lui inflige l’expérience.

A mesure que s’enflent les voix de l’orgueil, la conscience d’exister se fait plus amère et plus solitaire. Elle est pourtant commune à tous les hommes. Pourquoi cette illusion de solitude qui est un redoublement de peine? Pourquoi les hommes ne peuvent-ils plus alléger leurs souffrances en les partageant? Pourquoi la vérité de tous est-elle enfouie profondément dans la conscience de chacun ?

Tous les individus découvrent dans la solitude de leur conscience que la promesse est mensongère mais personne n’est capable d’universaliser cette expérience. La promesse reste vraie pour les *Autres*. Chacun se croit seul exclu de l’héritage divin et s’efforce de cacher cette malédiction. Le péché originel n’est plus la vérité de tous les hommes comme dans l’univers religieux mais le secret de chaque individu, l’unique possession de cette subjectivité qui proclame bien haut sa toute-puissance et sa maîtrise radieuse : « Je ne savais pas, remarque l’homme du souterrain, que les hommes puissent être dans le même cas et toute ma vie je cachais cette particularité comme un secret. »

Le bâtard Dolgorouki illustre à merveille cette dialectique de la promesse non tenue. Il porte le nom d’une famille princière universellement connue. Cette homonymie provoque sans cesse des méprises humiliantes. C'est une seconde bâtardise qui s’ajoute à la première. Quel est l’homme moderne qui n’est pas Dolgorouki le prince, pour les *Autres* et Dolgorouki le bâtard pour lui-même ? Le héros de roman est toujours l’enfant oublié par les bonnes fées au moment de son baptême.

Chacun se croit seul en enfer et c’est cela l’enfer. L'illusion est d’autant plus grossière qu’elle est plus générale. C'est le côté bouffon de la vie souterraine qui s’affirme dans l’exclamation de « l’anti-héros » dostoïevskien : « *Moi*, je suis seul, tandis qu’*eux*, ils sont *tous !* » L'illusion est si grotesque qu’il n’est guère d’existence dostoïevskienne où elle reste sans fissure. En un bref instant de lumière le sujet voit le mensonge universel et il ne peut plus croire à sa durée; il lui semble que les hommes vont s’embrasser en pleurant. Mais cet espoir est vain et l’être même qu’il soulève redoute bientôt d’avoir livré aux *Autres* son horrible secret. Il redoute encore plus de se l’être livré à lui-même. L'humilité d’un Muyshkine semble d’abord percer l’armure de l’orgueil ;

l'interlocuteur s'abandonne mais il est bientôt repris par la honte. Il proclame bien haut qu'il ne veut pas changer d'être et qu'il se suffit à lui-même.

Les victimes de l'évangile moderne deviennent ainsi ses meilleurs alliés. Plus on est esclave plus on met de chaleur à défendre la servitude. L'orgueil ne peut survivre que grâce au mensonge. Et c'est le mensonge qu'entretient le désir triangulaire. Le héros se tourne passionnément vers cet *Autre* qui semble jouir, lui, de l'héritage divin. La foi du disciple est si grande qu'il se croit toujours sur le point de dérober au médiateur le secret merveilleux. Il en jouit dès maintenant par avance d'hoirie. Il se détourne du présent et vit dans l'avenir radieux. Rien ne le sépare de la divinité, rien, sinon le Médiateur lui-même dont le désir concurrent fait obstacle à son propre désir.

La conscience dostoïevskienne, comme le Moi kierkegaardien, ne peut subsister sans un point d'appui extérieur. Elle ne renonce au médiateur divin que pour tomber dans le médiateur humain. De même que la perspective à trois dimensions oriente toutes les lignes d'un tableau vers un point déterminé, situé soit « en arrière », soit « en avant » de la toile, le christianisme oriente l'existence vers un point de fuite, soit vers Dieu, soit vers l'*Autre*. Choisir, c'est toujours se choisir un modèle et la liberté véritable se situe dans l'alternative fondamentale entre modèle humain et modèle divin.

L'élan de l'âme vers Dieu est inséparable d'une descente en soi-même. Inversement, le repli de l'orgueil est inséparable d'un mouvement panique vers l'*Autre*. On pourrait dire, en retournant la formule de saint Augustin, que l'orgueil nous est plus extérieur que le monde extérieur. C'est cette extériorité de l'orgueil qu'illustrent, magnifiquement, tous les romanciers, chrétiens et non-chrétiens. Proust affirme, dans *Le Temps retrouvé* que l'amour-propre nous fait vivre « détourné de nous-mêmes », et il associe à plusieurs reprises ce même amour-propre à *l'esprit d'imitation.*

La vision de Dostoïevski, dans ses dernières années, éclaire plus brillamment encore la signification profonde des œuvres romanesques ; cette vision fournit une interprétation cohérente des analogies fort étroites et de la différence radicale entre christianisme et désir selon l'*Autre*. De cette vérité suprême qu'illustrent, implicitement ou explicitement, toutes les œuvres romanesques géniales, nous emprunterons la formule abstraite à *Désespoirs* de Louis Ferrero : « La passion est le *changement d'adresse* d'une force que le christianisme a réveillée et orientée vers Dieu. »

La négation de Dieu ne supprime pas la transcendance mais elle fait dévier celle-ci de l'au-delà vers l'en deçà. L'imitation de Jésus-Christ devient l'imitation du prochain. L'élan de l'orgueilleux se brise sur l'humanité du médiateur; la haine est le résultat de ce conflit. Faute d'avoir perçu la nature imitative du désir, Max Scheler n'a jamais réussi à distinguer le ressentiment du sentiment chrétien. Il n'a pas osé rapprocher les deux phénomènes l'un de l'autre pour mieux les séparer. Et il est demeuré dans la confusion nietzschéenne qu'il entendait pourtant dissiper.



C'est dans le personnage essentiel de Stavroguine qu'il faut étudier le sens dostoïevskien de la médiation interne. Stavroguine est le médiateur de tous les personnages des *Démons*. Il ne faut pas hésiter à reconnaître en lui une figure de l'Antéchrist.

Stavroguine, pour être compris, doit être envisagé dans son rôle de modèle et dans ses rapports avec ses « disciples ». Pour saisir la signification de ce héros, il ne faut pas l'isoler de son contexte romanesque, il ne faut surtout pas se laisser fasciner, avec tous les Possédés, par sa « grandeur satanique ».

C'est de Stavroguine que les Possédés tiennent leurs idées et leurs désirs; c'est à Stavroguine qu'ils rendent un véritable culte. Tous éprouvent devant lui ce mélange de vénération et de haine

qui caractérise la médiation interne. Tous se brisent sur le mur de glace de son indifférence. Le malheureux Gaganov se bat en duel avec Stavroguine ; ni les insultes, ni les balles ne peuvent atteindre le demi-dieu. L'univers des Possédés est l'image renversée de l'univers chrétien. A la médiation positive du saint s'est substituée la médiation négative de l'angoisse et de la haine.

« Il y avait un maître qui proclamait des choses immenses, rappelle Shatov à Stavroguine, et il y avait un élève qui ressuscita d'entre les morts. » Kirilov, Shatov, Lebiadkine, toutes les femmes des *Démons*, succombent à l'étrange pouvoir de Stavroguine et lui révèlent, en des termes presque identiques, le rôle extraordinaire qu'il joue dans leur existence. Stavroguine est leur « lumière »; ils l'attendent comme le « soleil »; ils sont devant lui comme « devant le Très-Haut » ; ils lui parlent « comme à Dieu lui-même ». « Vous savez, lui dit Shatov, que je baiserai la trace de vos pas quand vous serez sorti. Je ne puis vous arracher de mon cœur, Nicolaï Stavroguine. »

Stavroguine s'étonne que Shatov le considère « comme une sorte d'astre » auprès duquel il ne serait lui-même « qu'un insecte ». Tout le monde veut mettre un « étendard » entre les mains de Stavroguine. Finalement c'est Verkhovenski lui-même, le personnage le plus froid, le plus secret, le plus « autonome », pourrait-on croire, des *Démons*, qui s'écroule aux pieds de l'idole, lui baise la main, lui tient mille propos délirants et lui propose, pour finir, d'être « le tsarévitch Ivan », le sauveur de la Russie révolutionnaire qui va surgir du chaos, le dictateur tout-puissant qui va rétablir l'ordre.

Stavroguine, vous êtes beau ! s'écria Piotr Stépanovitch comme en extase... C'est vous qui êtes mon idole ! Vous n'offensez personne, et cependant tout le monde vous hait; vous traitez les gens comme vos égaux, et pourtant on a peur de vous... Vous êtes le chef, vous êtes le soleil, et moi je ne suis qu'un ver de terre.

Maria Timofeievna, la boiteuse, éprouve une peur et un ravissement frénétiques en présence de Stavroguine : « Est-ce que je puis, lui demande-t-elle humblement, m'agenouiller devant vous ? » Mais bientôt l'enchantement cesse; Maria est seule capable de démasquer l'imposteur car il n'y a pas d'orgueil en elle. Stavroguine est une véritable allégorie de la médiation interne.

La haine est l'image renversée de l'amour divin. Nous avons déjà vu l'éternel mari et le curieux impertinent offrir l'être aimé en « sacrifice » à la divinité monstrueuse. Les personnages des *Démons* s'offrent eux-mêmes et offrent à Stavroguine tout ce qu'ils possèdent de plus précieux. La transcendance déviée est une caricature de la transcendance verticale. Il n'est pas un élément de cette mystique à rebours qui n'ait son répondant lumineux dans la vérité chrétienne.

Dans le monde de demain, affirment les faux prophètes, *les hommes seront des dieux les uns pour les autres*. Ce sont toujours les plus aveugles, parmi les personnages dostoïevskiens, qui nous apportent ce message ambigu. Les malheureux s'exaltent à la pensée d'une immense fraternité. Ils ne saisissent pas l'ironie de leur propre formule. Ils croient annoncer le paradis mais c'est de l'enfer qu'ils parlent, l'enfer dans lequel ils sont eux-mêmes en train de s'enfoncer.

Tous ceux qui célèbrent ou déplorent les progrès du « matérialisme » sont également éloignés de la pensée dostoïevskienne. Rien de moins « matérialiste » que le désir triangulaire. La passion que mettent les hommes à s'arracher les objets, ou à les multiplier, n'est pas un triomphe de la matière

mais un triomphe du médiateur, le dieu à face humaine. Dans cet univers de spiritualité démoniaque, un Muyshkine a seul le droit de se dire « matérialiste ». Les hommes se flattent d'avoir rejeté les antiques superstitions mais ils sont en train de s'enfoncer dans le sous-sol, dans ce souterrain où triomphent des illusions de plus en plus grossières. A mesure que le ciel se dépeuple le sacré reflue sur la terre ; il isole l'individu de tous les biens terrestres ; il creuse, entre lui et l'ici-bas un gouffre plus profond que l'ancien au-delà. La surface de la terre où habitent les *Autres* devient un inaccessible paradis.

Le problème du divin ne peut plus se poser à ce niveau inférieur. Le besoin de transcendance se « satisfait » dans la médiation. Les débats religieux restent donc académiques même et surtout, peut-être, s'ils provoquent des oppositions passionnées. Peu importe si l'homme du souterrain affirme ou nie, avec violence peut-être mais toujours du bout des lèvres, l'existence de Dieu. Pour que le sacré acquière une signification concrète il faut d'abord remonter à la surface de la terre. Le retour à la terre maternelle constitue donc, chez Dostoïevski, la première et nécessaire étape sur le chemin du salut. Lorsque le héros émerge, victorieux, du souterrain, il embrasse le sol de sa naissance.



L'opposition et les analogies entre les deux transcendances se retrouvent chez tous les romanciers du désir selon l'*Autre*, qu'ils soient chrétiens ou non. Ces analogies sont toujours évidentes dans le cas de la médiation externe. La chevalerie errante est la mystique de Don Quichotte. Dans un curieux chapitre du roman, Sancho demande à son maître pourquoi il n'a pas choisi la sainteté plutôt que le métier des armes… Flaubert, de même conçoit le bovarysme comme une déviation du besoin de transcendance. Emma adolescente fait une crise de pseudomystique avant de glisser vers le bovarysme proprement dit.

L'analyse bien connue qu'a faite du « bovarysme » Jules de Gaultier recoupe, d'ailleurs, sur beaucoup de points, le schéma dostoïevskien que nous venons de tracer. Au dire de Gaultier, les personnages de Flaubert se caractérisent par un « défaut essentiel de caractère fixe et d'originalité propre, en sorte que… n'étant *rien* par eux-mêmes, ils deviennent *quelque chose*, une chose ou une autre, par le fait de la suggestion à laquelle ils obéissent ». Ces personnages « ne parviennent pas à s'égaler au modèle qu'ils se sont proposé. Cependant, l'amour de soi leur défend de s'avouer à eux-mêmes leur impuissance. Aveuglant leur jugement, il les met en posture de prendre le change sur eux-mêmes et de s'identifier à leur propre vue l'image qu'ils ont substituée à leur personne ». Cette description est exacte mais il faudrait ajouter qu'au-dessous de l'amour de soi et gouvernant celui-ci il y a le mépris et la haine de soi. La médiocrité *objective* des héros flaubertiens, jointe à leurs ridicules prétentions, aveugle le critique et l'empêche de percevoir que ce sont les héros eux-mêmes – ou tout au moins les plus métaphysiques d'entre eux, comme Mme Bovary – qui se reconnaissent insuffisants et qui se lancent dans le « bovarysme » pour échapper à une condamnation qu'ils sont les premiers, et peut-être les seuls à proférer, au plus secret de leur conscience. A l'origine du bovarysme, comme de la frénésie dostoïevskienne, il y a donc l'échec d'un projet d'autodivinisation plus ou moins conscient. Flaubert, c'est un fait, éclaire moins fortement que ne le fait Dostoïevski les racines métaphysiques du désir. Le caractère « transcendant » de la passion n'en est pas moins nettement affirmé dans de nombreux passages de *Madame Bovary.*

Emma Bovary écrit à Rodolphe des lettres d'amour :

Mais, en écrivant, elle percevait un autre homme, un fantôme fait de ses plus ardents souvenirs, de ses lectures les plus belles, de ses convoitises les plus fortes ; et il devenait à la fin si véritable, et accessible, qu'elle en palpitait, émerveillée, sans pouvoir néanmoins le nettement imaginer, tant il se perdait, comme un dieu, sous l'abondance de ses attributs.

Le sens métaphysique du désir est un peu moins facile à percevoir dans les régions supérieures, ou bourgeoises, de la médiation interne. La vanité stendhalienne est pourtant sœur du bovarysme flaubertien ; et elle n'est aussi qu'un souterrain moins profond où se débattent en vain les personnages des romans. Le vaniteux veut tout ramener à lui-même, tout rassembler dans son Moi, mais il n'y parvient jamais. Il souffre toujours d'une « fuite » vers l'*Autre*, par où s'écoule la substance de son être.

Stendhal a parfaitement compris, comme Dostoïevski, qu'à l'origine de ce malheur il fallait une *promesse non tenue*. C'est pourquoi il attache beaucoup d'importance à l'éducation de ses personnages. Les vaniteux sont très souvent des enfants gâtés, flattés par des courtisans sans scrupule. Ils sont malheureux parce qu'on leur a répété « tous les jours pendant dix ans qu'ils devraient être plus heureux que les autres ».

La promesse non tenue apparaît aussi chez Stendhal sous une forme plus générale, plus appropriée à la grandeur du thème. Comme Dostoïevski, c'est le développement historique moderne et en particulier l'appel irrésistible de la liberté politique qui engendre ou aggrave la vanité. Les critiques ne parviennent pas toujours à concilier cette idée fondamentale avec les opinions *avancées* de Stendhal. Les difficultés se dissipent à la lecture d'un penseur tel que Tocqueville lequel n'est pas loin de concevoir la liberté comme le fait Stendhal. La promesse moderne n'est pas intrinsèquement fausse et diabolique, comme chez Dostoïevski, mais il faut être très fort pour l'assumer virilement. L'idée antique qu'il est plus difficile de vivre en homme libre qu'en esclave pénètre toute la pensée sociale et politique de Stendhal. Seuls méritent la liberté ceux qui sont capables de la conquérir, écrit Stendhal, à la fin des *Mémoires d'un touriste*. Seul l'être fort peut vivre sans vanité. Dans un univers d'égaux les faibles sont la proie du désir métaphysique et l'on voit triompher les sentiments modernes : « l'envie, la jalousie et la haine impuissante ».

Les hommes qui ne peuvent regarder la liberté en face sont exposés à l'angoisse. Ils cherchent un point d'appui où fixer leurs regards. Il n'y a plus ni Dieu, ni roi, ni seigneur pour les relier à l'universel. C'est pour échapper au sentiment du particulier que les hommes désirent *selon* l'*Autre*; ils choisissent des dieux de rechange car ils ne peuvent pas renoncer à l'infini.

L'*égotiste* stendhalien ne cherche pas, comme le Romantique, à gonfler son Moi aux proportions de l'univers. Une telle entreprise repose toujours sur quelque médiation cachée. L'égotiste prend conscience de ses limites et renonce à les dépasser. C'est par modestie et par prudence qu'il dit « je ». Il n'est pas rejeté vers le *rien* car il a renoncé à convoiter le *tout*. L'égotisme représente donc, chez Stendhal, une ébauche d'humanisme moderne.

Si intéressante que soit cette tentative, elle n'a guère de répercussions sur l'entreprise romanesque. On ne trouve aucun moyen terme, dans les romans entre la vanité et la passion, entre l'existence immédiate qui est ignorance, superstition, action, bonheur, et la réflexion médiate qui

est peur de la vérité, indécision, faiblesse et vanité.

Dans le premier Stendhal et dans certains essais nous trouvons encore une opposition héritée du XVIIIe siècle entre le scepticisme lucide des gens de bien et la religion hypocrite de tous les autres hommes. Dans les grandes œuvres cette opposition a disparu. Elle est remplacée par un contraste entre la religion hypocrite du vaniteux et la religion authentique du passionné. Tous les êtres de passion, Mme de Rênal, Mme de Chasteller, Fabrice, Clélia et les héros des *Chroniques italiennes* sont des êtres religieux.

Jamais Stendhal n'a réussi à créer un héros passionné qui ne fût pas croyant. Ce n'est pas faute d'avoir essayé... Mais les résultats sont décevants. Lucien Leuwen louvoie entre vanité et naïveté; Lamiel tourne à la marionnette et Stendhal l'abandonne pour se consacrer au vaniteux Sansfin. Julien Sorel, lui aussi devait être, à un certain stade du processus créateur, ce héros passionné et incroyant que méditait Stendhal. Mais Julien n'est qu'un hypocrite un peu plus lucide et énergique que les autres. Il ne connaîtra la passion véritable qu'au moment de l'agonie, lorsqu'il renonce à lui-même, et l'on ne sait plus très bien alors s'il est toujours sceptique.

L'impuissance de Stendhal est révélatrice. L'être de passion est un être du passé, étroitement, superstitieusement religieux. L'être de vanité est l'être du présent; il n'est chrétien que par un opportunisme dont il n'a pas toujours lui-même conscience. Le triomphe de la vanité coïncide avec l'affaiblissement de l'univers traditionnel. Les hommes du désir triangulaire ne croient plus mais sont incapables de se passer de transcendance. Stendhal veut se convaincre qu'on peut échapper à la vanité sans recourir au christianisme mais cet idéal ne s'est jamais incarné dans l'œuvre romanesque.

Il n'est donc pas nécessaire de faire de Stendhal un chrétien ou de Dostoïevski un athée pour rapprocher leurs œuvres romanesques. La vérité suffit. La vanité stendhalienne est sœur de tous les désirs métaphysiques rencontrés chez les autres romanciers. Pour saisir le concept dans toute sa profondeur il faut toujours le prendre dans sa double acception métaphysique et mondaine, biblique et quotidienne. C'est parce qu'il sent se creuser en lui ce vide dont parle l'Ecclésiaste que le vaniteux se réfugie dans les conduites frivoles et dans l'imitation. C'est parce qu'il n'ose pas regarder en face son néant qu'il se précipite vers un *Autre* épargné, semble-t-il, par la malédiction.



Le va-et-vient stérile de l'orgueil et de la honte se retrouve également dans le snobisme proustien. Nous ne mépriserons jamais autant le snob qu'il se méprise lui-même. Etre snob, d'ailleurs, ce n'est pas tant être abject que fuir son abjection dans l'être neuf que doit procurer le snobisme. Le snob se croit toujours sur le point de s'emparer de cet être et il se conduit comme s'il le possédait déjà. Il fait donc preuve d'une hauteur insupportable. Le snobisme est un mélange inextricable de hauteur et de bassesse. C'est ce mélange qui définit le désir métaphysique.

Nous n'acceptons pas sans malaise ce rapprochement entre le snob et les autres héros de roman. Nos puissances d'indignation sont infinies lorsqu'il s'agit de snobisme. Ce crime est le seul, peut-être, que notre littérature d'avant-garde, pourtant si éprise de justice, ne songe jamais à « réhabiliter ». Moralistes d'avant et d'arrière-garde rivalisent de froncements de sourcils en direction du *Côté de Guermantes*. On trouve un peu gênant que Stendhal et Proust aient consacré au snobisme une bonne partie de leurs œuvres. Les exégètes de bonne volonté s'efforcent de minimiser le rôle de ces vilains défauts chez nos romanciers les plus illustres.

Nous ne méprisons pas le héros dostoïevskien mais nous méprisons le snob car le snobisme

nous semble appartenir à l’univers « normal ». C'est un vice dont nous sommes heureusement préservés, pensons-nous, mais dont nous observons autour de nous les effets déplorables. Ce snobisme fait l’objet d’un jugement *moral*. L'obsession de l’homme du souterrain, par contre, nous semble pathologique ou métaphysique. Elle relève du psychiatre ou du philosophe. Nous n’avons pas le cœur de condamner un possédé.

Y a-t-il entre le snob proustien et le héros dostoïevskien autant de différence qu’on le croit? *Le Sous-Sol* répond que non. Observons le héros souterrain avec ses anciens condisciples. Ces êtres insipides organisent un banquet en l’honneur d’un certain Zverkov qui part en garnison pour le Caucase. L'homme du souterrain assiste aux préparatifs de la fête mais personne ne songe à l’inviter. Cet affront inattendu, ou trop attendu peut-être, déclenche en lui une passion morbide, un désir frénétique « d’écraser, de vaincre, de charmer » ces êtres dont il n’a nul besoin et pour lesquels, d’ailleurs, il éprouve un mépris fort sincère.

Le malheureux finit par obtenir, après mille bassesses, l’invitation qu’il convoite. Il se rend à la fête et s’y conduit de façon ridicule sans jamais perdre un instant la conscience de son ignominie.

Il faut relire *Le Côté de Guermantes* à la lumière de cet épisode. Les différences de milieu ne doivent pas nous égarer. La structure est identique. Un Babal de Bréauté et tant d’autres figurants proustiens ne le cèdent en rien, pour la nullité, à Zverkov et à sa bande. Le snob proustien, aussi fin psychologue que l’homme du souterrain, perce à jour le néant de son médiateur. Comme chez Dostoïevski, toutefois, cette lucidité est impuissante. Elle ne parvient pas à arracher l’être lucide à sa fascination.

La vérité du héros proustien se confond, à ce point, avec la vérité du créateur. Marcel Proust, jeune bourgeois riche et brillant, était irrésistiblement attiré par le seul milieu parisien où sa fortune, son talent et son charme ne lui étaient d’aucun secours. Les seuls êtres qu’il désirait fréquenter, comme Jean Santeuil au lycée, étaient ceux *qui ne voulaient pas de lui*.

Chez Proust, comme chez Dostoïevski, c’est un critérium négatif qui détermine le choix du médiateur. Le snob, aussi bien que l’amant, poursuit « l’être de fuite » et il n’y a poursuite que parce qu’il y a fuite. Chez Proust comme chez Dostoïevski c’est le déni d’invitation, le refus brutal de l’*Autre*, qui déclenche le désir obsessionnel. *Le Sous-Sol* projette sur le côté mondain de l’expérience proustienne une lumière aussi crue que *L'Eternel Mari* sur le côté érotique.

Le snob proustien se trouve placé devant les mêmes tentations que l’homme du souterrain, celle de la *lettre* au médiateur par exemple. Cette lettre se veut insultante mais elle n’est, au fond, qu’un appel angoissé. Gilberte Swann, désespérée de ne pas être reçue chez les Guermantes envoie à la duchesse une lettre un peu semblable à celle que médite l’homme du souterrain dans l’épisode de l’officier insolent. Dans *Jean Santeuil,* le héros écrit à ses condisciples persécuteurs une lettre où il implore leur amitié. Les messages de flatterie délirante qu’envoie Nastasia Philipovna à Aglaé, dans *L'Idiot,* s’inscrivent dans le même triangle que les lettres proustiennes.

Il n’y a pas de solution de continuité entre les génies romanesques. On pourrait multiplier à l’infini les rapprochements. L'homme dostoïevskien, par exemple, comme le vaniteux stendhalien, comme le snob proustien, vit dans la hantise du ridicule. Tel le narrateur proustien, invité pour la première fois chez la princesse de Guermantes, il se croit toujours victime d’une mystification, il s’imagine que les vrais invités, les invités de droit divin au banquet de la vie, vont se gausser de lui. Ce sont les mêmes sentiments que chez Proust mais ils s’expriment avec une violence incomparable. Nous découvrions chez Proust, dans le chapitre précédent, une caricature de la

vanité stendhalienne. Nous découvrons maintenant chez Dostoïevski une caricature du snobisme proustien.

Pourquoi, dans ces conditions, le snob nous inspire-t-il un mépris particulier? Nous répondrons, si l'on nous presse, que l'arbitraire de son imitation nous irrite. L'imitation enfantine nous paraît pardonnable car elle s'enracine dans une infériorité réelle. L'enfance n'a ni la force physique, ni l'expérience, ni les ressources de l'adulte. Chez le snob, par contre, nous n'apercevons aucune infériorité définissable. Le snob n'est point bas; il s'abaisse. Dans une société où les individus sont « libres et égaux en droit » il ne *devrait* pas y avoir de snobs. Mais il ne *peut* y avoir de snobs que dans cette société. Le snobisme, en effet, exige l'égalité concrète. Lorsque les individus sont réellement inférieurs ou supérieurs les uns aux autres il peut y avoir servilité et tyrannie, flatterie et arrogance mais jamais snobisme au sens propre du terme. Le snob commet mille platitudes pour se faire accepter de gens qu'il dote d'un prestige arbitraire. Proust insiste énormément sur cet aspect. Les snobs de *La Recherche du temps perdu* sont presque toujours supérieurs à leurs médiateurs mondains; ils l'emportent par la fortune, le charme et le talent. L'essence du snobisme est donc l'absurdité.

Le snobisme commence à l'égalité. Cela ne veut pas dire, assurément, que la société où vivait Proust était une société sans classes. Mais les distinctions réelles et concrètes de ces classes n'ont rien à voir avec les distinctions abstraites du snobisme. Aux yeux des sociologues, les Verdurin appartiennent à la même classe sociale que les Guermantes.

Le snob s'incline devant un titre de noblesse qui a perdu toute valeur réelle, devant une « situation mondaine » qui n'est vraiment appréciée que par quelques douzaines de vieilles femmes. Plus l'imitation est arbitraire plus elle nous paraît méprisable. C'est le rapprochement du médiateur qui rend cette imitation arbitraire, et ce rapprochement nous conduit vers le héros dostoïevskien. Entre l'homme du souterrain et ses anciens condisciples, bureaucrates comme lui dans cette ville « artificielle et préméditée » qu'est Saint-Pétersbourg il n'y a plus aucune différence : l'égalité est maintenant parfaite et l'imitation est plus absurde encore que chez Proust.

Les héros souterrains devaient nous inspirer un dégoût plus grand encore que les snobs proustiens. Mais nous n'éprouvons pas ce dégoût. Nous condamnons les uns, nous épargnons les autres au nom de la même morale. Notre effort pour isoler une essence spécifique et maléfique du snobisme a complètement échoué. Nous rejoignons toujours la vanité stendhalienne d'un côté, la frénésie dostoïevskienne de l'autre. Le va-et-vient entre l'orgueil et la honte se retrouve partout, seule l'amplitude des oscillations diffère.

Pourquoi voyons-nous le snob d'un plus mauvais œil que les autres victimes du désir selon l'*Autre* ? Si l'explication n'est pas dans le roman il faut la chercher dans le lecteur. Les régions du désir qui nous paraissent estimables, ou pittoresques sont toujours, notons-le, les plus éloignées de notre propre univers. Ce sont, au contraire, les régions intermédiaires et bourgeoises qui suscitent notre indignation. Peut-être cette répartition « géographique » du blâme n'est-elle pas fortuite ?

Puisqu'il s'agit, une fois de plus, de désir selon l'*Autre*, ce sont les romanciers eux-mêmes qui doivent guider notre enquête. Proust n'est étranger à rien de ce qui touche, de près ou de loin, au snobisme. Il a certainement son mot à dire sur le sentiment de réprobation que nous inspire ce « défaut ».

Dans un épisode remarquable du *Côté de chez Swann* nous assistons à la découverte du snobisme de Legrandin par la famille de Marcel. Legrandin voltige autour de la noblesse locale à la sortie de

la messe. Au lieu de saluer amicalement, comme à l'accoutumée, il adresse aux parents de Marcel une fugitive grimace et se détourne brusquement. L'incident se répète deux dimanches de suite. Il n'en faut pas davantage pour éclairer les parents. Legrandin est un snob.

La grand-mère, seule, ne se rend pas à l'évidence ; elle se souvient que Legrandin est l'ennemi des snobs. Elle le juge même un peu trop dur à leur égard. Comment Legrandin pourrait-il se rendre coupable du péché qu'il reprend si vivement chez les *Autres* ? Les parents ne sont pas dupes de cette « mauvaise foi ». Elle aggrave, à leurs yeux, le cas du misérable. C'est le père qui fait preuve, dans toute l'affaire, de la plus grande sévérité, jointe à la plus grande sagacité.

Il n'y a qu'un spectacle mais il y a trois spectateurs et trois interprétations différentes. Il y a trois visions mais elles ne sont pas autonomes et incomparables comme le voudraient les subjectivistes. On peut classer ces trois visions et les hiérarchiser de deux points de vue différents. Le premier point de vue est celui de l'intelligence de la scène. Lorsqu'on passe de la grand-mère à la mère et de la mère au père le snobisme de Legrandin est de mieux en mieux *compris*. Il y a des degrés dans la connaissance et ces degrés forment une sorte d'échelle sur laquelle s'étagent les trois personnages. Derrière cette première échelle nous en percevons une seconde, plus légèrement dessinée, celle de la pureté morale. La grand-mère est au sommet de cette seconde échelle car elle est tout à fait innocente de snobisme. La mère est un peu au-dessous ; elle n'est déjà plus sans tache. Bien qu'elle redoute toujours de « faire de la peine » et que Swann lui soit particulièrement cher, elle refuse de recevoir sa femme, cette ancienne « cocotte »... Plus bas encore sur l'échelle, il y a le père qui est, à sa façon, le plus snob de la famille. Les attentions capricieuses et les coquetteries de son collègue Norpois, le vieux diplomate, lui font éprouver les joies et les angoisses de la vanité. Ce n'est pas qu'au Faubourg Saint-Germain, c'est dans tous les milieux que fleurissent les tabous et brillent les foudres de l'excommunication. Le terrain professionnel est même particulièrement favorable au développement de ce que Proust appelle le « snobisme ».

Il suffit de renverser l'échelle de la connaissance pour obtenir l'échelle de la pureté morale. L'indignation qu'excite en nous le snob est donc toujours la mesure de notre propre snobisme. Legrandin lui-même ne fait pas exception à cette loi. Il a sa place sur les deux échelles, la plus basse sur celle de la pureté, la plus élevée, par conséquent, sur celle de la connaissance. Legrandin est douloureusement sensible aux moindres manifestations de snobisme. La haine que lui inspire le « péché contre l'esprit » n'est pas feinte. Ce sont les snobs qui lui ferment les portes des salons où il désire être reçu. Il faut être snob soi-même pour souffrir du snobisme des *Autres*.

Ce n'est pas une coïncidence fâcheuse qui fait toujours choisir au sujet désirant, pour s'en indigner, le mal qui le ronge lui-même. Entre l'indignation et la culpabilité il y a un rapport de nécessité. Et la pénétration la plus aiguë est au service de cette indignation. Seul le snob connaît vraiment le snob puisqu'il *imite* son désir, c'est-à-dire l'essence même de son être. Et il n'est pas question de retrouver ici la différence habituelle entre copie et original pour la bonne raison qu'il n'y a pas d'original. Le médiateur du snob est lui-même un snob, c'est-à-dire une première copie.

Le rapport est étroit et direct entre connaissance et participation au désir métaphysique. On se comprend entre snobs au premier coup d'œil et on se hait presque aussi vite, car rien n'est pire pour le sujet désirant que de voir son imitation percée à jour.

Plus la distance diminue entre le médiateur et le sujet, plus la différence s'amenuise, plus la connaissance se précise, plus la haine se fait intense. C'est toujours son propre désir que le sujet condamne dans l'*Autre* mais il ne le sait pas. La haine est individualiste. Elle nourrit farouchement

l’illusion d’une différence absolue entre ce *Moi* et cet *Autre* que plus rien ne sépare. La connaissance indignée est donc une connaissance imparfaite. Non pas nulle comme le prétendent certains moralistes mais imparfaite car le sujet ne reconnaît pas dans l’*Autre* le néant qui le ronge lui-même. Il fait de lui une divinité monstrueuse. Toute connaissance indignée de l’*Autre* est une connaissance circulaire qui revient frapper le sujet à son insu. Ce cercle psychologique est inscrit dans le triangle du désir. La plupart de nos jugements éthiques s’enracinent dans la haine d’un médiateur, c’est-à-dire d’un rival auquel nous nous rendons semblables.

Lorsque le médiateur est encore éloigné, le cercle est vaste ; il est très facile de confondre la visée du jugement éthique avec la ligne droite. Cette confusion est de règle chez le sujet désirant. L'espace du désir est « euclidien ». Nous croyons toujours nous mouvoir en ligne droite vers l’objet de nos désirs et de nos haines. L'espace romanesque est « einsteinien ». Le romancier nous montre que la ligne droite est en réalité un cercle qui nous ramène invinciblement sur nous-mêmes.

Lorsque le médiateur est très proche, les observateurs perçoivent le cercle psychologique du héros et ils parlent d’*obsession*. L'obsédé ressemble à une place forte encerclée par l’ennemi. Il est réduit à ses propres ressources. Legrandin stigmatise éloquemment le snobisme, Bloch vitupère l’arrivisme et Charlus l’homosexualité. Chacun ne parle jamais que de son propre vice. L'obsédé nous étonne par la lucidité dont il fait preuve à l’égard de ses semblables, autrement dit de ses rivaux, et par l’aveuglement dont il fait preuve à l’égard de lui-même. Cette lucidité et cet aveuglement grandissent de concert à mesure que le médiateur se rapproche.

La loi du cercle psychologique est fondamentale. On la retrouve donc chez tous les romanciers du désir selon l’*Autre*. Des trois frères Karamazov c’est Ivan qui ressemble le plus à son père et c’est Aliocha qui lui ressemble le moins. C'est Ivan qui hait le plus et c’est Aliocha qui hait le moins. On retrouve sans peine les deux « échelles » proustiennes.

On retrouve également le cercle psychologique chez Cervantès. Ce sont les plus enclins au mal ontologique qui s’efforcent de guérir Don Quichotte. Ce sont toujours les plus malades qu’obsède la maladie des *Autres*.

Après avoir maudit les *Autres*, Œdipe se découvre coupable. La psychologie romanesque est plus banale encore que ne l’affirment nos critiques à la mode. Elle rejoint en effet, dans ses plus hauts moments, la psychologie des grandes religions : « Toi donc, ô homme, qui que tu sois, qui condamnes les autres, tu es inexcusable; car en condamnant les autres, tu te condamnes toi-même, puisque toi qui les condamnes, tu fais les mêmes choses. » (Saint Paul, *Epître aux Romains*.)



Le « printemps social » qui s’éveille dans le cœur d’un jeune snob n’est pas plus méprisable en soi que les autres désirs. C'est notre cercle psychologique qui crée l’illusion d’une différence fondamentale. Nous ne rêvons pas tous secrètement du Faubourg Saint-Germain. Mais nous sommes particulièrement sévères pour les snobs car ils habitent dans le même monde historique que nous. Nous sommes hostiles aux formes bourgeoises du désir métaphysique car nous y reconnaissons les désirs de nos voisins, et la caricature grimaçante de nos propres tentations.

Ne pas comprendre le snob et ne pas comprendre le personnage dostoïevskien sont deux choses fort différentes. Dans le premier cas c’est la sympathie qui fait défaut, dans le second c’est l’intellection. Nous ne comprenons pas ce qui pousse l’homme du souterrain à adorer, à haïr, à s’écrouler en sanglots aux pieds de son médiateur, à lui envoyer d’incohérents messages remplis d’insultes et de tendresses mêlées. Nous comprenons fort bien, par contre, à quelle tentation

succombe Gilberte Swann lorsqu’elle écrit à la duchesse de Guermantes. Si peu justifiée que soit, à nos yeux, l’imitation du snob elle l’est encore beaucoup plus que l’imitation du héros dostoïevskien. Les valeurs du snob ne sont peut-être pas les nôtres mais elles ne nous sont pas étrangères au point de nous échapper complètement. La preuve en est que nous nous jugeons toujours fort capables de dépister un snob. Nous perçons à jour son affectation de spontanéité et d’originalité. Nous devinons quels phénomènes de contagion littéraire et sociale ont opéré sur lui. Nous voyons bien quels supports, toujours insuffisants, il se cherche dans l’histoire, l’esthétique et la poésie ; nous ne nous arrêtons jamais aux excuses qu’il allègue, aux sympathies irrésistibles, ou au contraire à l’arrivisme cynique dont il cherche à recouvrir l’essence ineffable, irrationnelle et pourtant familière du snobisme.

Ce sont toujours les formes les mieux connues du désir selon l’*Autre* qui suscitent le scandale. Les voisins de Don Quichotte ne sont pas moins brutaux, pas moins injustes dans leur étroite justice, que le père de Marcel lorsqu’il condamne Legrandin. Aux yeux des petits gentilshommes campagnards, ses égaux, Don Quichotte n’est rien d’autre qu’un snob. On lui reproche d’avoir adopté le titre de *Don* auquel il « n’a pas droit ». Sancho, lui aussi, fait figure de snob lorsqu’il s’efforce de convaincre son épouse qu’elle doit être duchesse !

Les grands romanciers ne partagent, à l’égard de leurs créations, ni notre indignation ni notre enthousiasme. C'est notre propre passion qui nous fait trouver les uns trop indulgents, les autres trop cruels. Cervantès a pour Don Quichotte les yeux de Proust pour le baron de Charlus. Si nous ne percevons pas les analogies entre tous ces héros c’est parce que leur proximité ou leur éloignement nous font ressembler tantôt aux parents sévères de Marcel, tantôt à l’indulgente grand-mère.

Il faut dépasser l’irritation que nous cause le snobisme. On ne peut atteindre le lieu de l’unité romanesque qu’en refaisant, à son tour, le chemin des romanciers. Après avoir condamné les *Autres*, l’Œdipe-romancier se découvre coupable. Il parvient, alors, jusqu’à un lieu de justice qui est au-delà des psychologies pessimistes et des idolâtries romantiques. Cette justice romanesque ne se confond pas avec l’hypocrisie moralisante et le faux détachement. Elle est chose concrète, vérifiable sur le roman lui-même. C'est elle qui permet, entre l’introspection et l’observation, une synthèse d’où jaillissent existence et vérité. C'est elle qui, détruisant les barrières entre le *Moi* et l’*Autre*, crée les Don Quichotte et les Charlus.



Il ne suffit pas de montrer la parenté entre le snob et les autres héros de roman pour faire de Proust l’égal de Cervantès et de Dostoïevski. Il faut encore prouver que le sens métaphysique du désir n’échappe pas au romancier français. Ce sens est très nettement affirmé dans un « becquet » du *Temps retrouvé* :

> Chaque personne qui nous fait souffrir peut être rattachée par nous à une divinité dont elle n’est qu’un reflet fragmentaire et le dernier degré, divinité (Idée) dont la contemplation nous donne aussitôt de la joie au lieu de la souffrance que nous avions.

De tels passages ne manquent pas et nous pourrions nous contenter de les reproduire. Mais il

s'agit là de phrases isolées et bien maigres en regard de la vision métaphysique de Dostoïevski. Jamais Proust n'affirme la transcendance déviée avec la force de Dostoïevski ou même de Stendhal, car il ne pense pas le problème de la liberté avec la profondeur de ce dernier. Très souvent, nous l'avons vu plus haut, Proust adopte, ou semble adopter une théorie solipsiste du désir qui trahit complètement l'expérience de ses personnages.

La divinité du médiateur est au cœur du génie romanesque ; elle doit donc s'affirmer au point précis où triomphe l'art des romans particuliers. Quel est ce point chez Proust ? Si nous interrogeons l'écrivain lui-même il nous répondra que l'art romanesque, entendons l'art proustien, culmine dans la création des *métaphores*. C'est donc la métaphore qui devrait révéler le sens métaphysique du désir. Et c'est précisément ce qu'elle fait. Le sacré ne constitue pas, dans le chef-d'œuvre proustien, un domaine métaphorique parmi d'autres. Il est toujours présent lorsque le romancier traite des relations entre le sujet et son médiateur. La gamme des sentiments qu'éprouve le narrateur devant ses idoles successives correspond aux divers aspects d'une expérience religieuse où la terreur, l'anathème et les tabous joueraient un rôle grandissant. Les images et les métaphores peignent le médiateur comme le gardien implacable d'un jardin fermé où les seuls élus jouissent des béatitudes éternelles[1].

Le narrateur ne s'approche du dieu qu'avec crainte et tremblement. Les gestes les plus insignifiants prennent, grâce aux images, une valeur de rituel. Accompagné de Françoise, sa bonne, Marcel fait un « pèlerinage » à la demeure des Swann. Cet appartement bourgeois est successivement comparé à un temple, un sanctuaire, une église, une cathédrale, un oratoire... Il n'est guère de cultes auxquels Proust n'emprunte quelques termes sacrés. La magie, l'occultisme, le monde primitif et le mysticisme chrétien ne sont jamais absents. Le vocabulaire de la transcendance est étonnamment riche chez ce romancier qui ne parle jamais, ou presque, de métaphysique et de religion.

La mythologie classique elle-même joue son rôle dans cette déification du médiateur. Au début des *Jeunes Filles en fleurs*, le narrateur se rend à l'Opéra et contemple, de l'orchestre, les Guermantes et leurs amis qui trônent, majestueux et indifférents, au-dessus des spectateurs ordinaires. Les loges fermées, isolées du reste de la salle, sont un au-delà inaccessible aux simples mortels. Le mot *baignoire* et l'éclairage bleuâtre suggèrent au narrateur toute une mythologie de l'élément liquide. Les gens du monde se métamorphosent en nymphes, néréides et tritons... Le morceau est un exemple de cette virtuosité un peu voyante et de ce luxe « belle époque » que les « gens de goût » ne découvrent jamais, dans l'œuvre de Proust, sans un certain malaise.

A un niveau inférieur de la création littéraire, l'image est un simple ornement que l'écrivain peut supprimer ou remplacer à son gré. Marcel Proust se prive de cette liberté. Le romancier n'est pas un réaliste de l'objet mais il est un réaliste du désir. Les images doivent « transfigurer » l'objet. Elles ne doivent pas transfigurer selon n'importe quel mode mais selon le mode particulier de l'adolescent bourgeois qui « cristallise » à partir de données scolaires et livresques. Dans les images mythologiques se rejoignent et se fondent à merveille le désir naissant du lycéen qui rêvait de grand monde aux alentours de 1885, l'enfance maladive et protégée du narrateur et même le décor de la salle. Les puristes ne comprennent pas dans quelles limites étroites s'exerce le choix de l'écrivain.

Ce n'est pas sans ironie que Proust réclame du vieil appareil mythologique des services qu'il est notoirement incapable de rendre. Dans l'esprit du lecteur cultivé les allusions mythologiques n'évoquent pas le sacré mais l'atmosphère où tout sacré s'étiole et finit par mourir, le monde

profane de la « culture classique ». Proust choisit donc les images les moins propres au rôle qu'il désire leur faire jouer. Il réussit, pourtant, à les faire entrer dans son système esthétique. Il réussit car, en ce point du développement romanesque, la divinité du médiateur est fermement établie. Marcel n'a qu'à poser son regard « fixe et douloureux » sur un être quelconque et nous voyons se creuser, entre cet être et lui, l'abîme de la transcendance. Ce n'est plus l'image, ici, qui sacralise la perception, c'est la perception qui sacralise l'image. Mais Proust traite cette fausse image en image vraie et lui fait réfléchir le sacré d'emprunt qu'elle tient du médiateur. L'image renvoie le sacré comme un écho renvoie le son vers son lieu d'origine. Ce jeu n'est pas gratuit. Il ne détruit pas le réalisme du désir, il l'accomplit parfaitement. Tout est faux, en effet, dans le désir, tout est théâtral et artificiel excepté la faim immense de sacré. C'est cette faim qui métamorphose les éléments d'une pauvre et positive existence dès que l'enfant découvre son Dieu, dès qu'il parvient à rejeter sur l'*Autre*, sur son médiateur, la toute-puissance divine dont le fardeau l'écrase.

L'enfance privée de sacré parvient à revivifier les mythes défunts depuis des siècles; elle anime les symboles les plus desséchés. Dans son décor bourgeois que nous lui pardonnons difficilement, Proust poursuit les mêmes fins que Nerval, un de ses écrivains favoris. Le Nerval de *Sylvie* sacralise la déesse Raison et transforme en véritables sanctuaires les fantaisies architecturales de grands seigneurs sceptiques. La vie métaphysique est si vigoureuse, chez certains êtres, qu'elle réapparaît dans les circonstances les plus adverses. Elle peut d'ailleurs aboutir à des formes assez monstrueuses.



La notion d'une transcendance déviée vers l'humain illumine la poétique proustienne. Elle permet de dissiper la confusion qui subsiste autour du *Temps retrouvé*. Ce qui est revécu, dans le contact avec une relique du passé, c'est la qualité transcendante du désir de jadis. Le souvenir n'est plus empoisonné, comme fut le désir, par le désir rival. « Chaque personne qui nous fait souffrir peut être rattachée par nous à une divinité dont elle n'est qu'un reflet fragmentaire ... divinité (Idée) dont la contemplation nous donne aussitôt de la joie au lieu de la souffrance que nous avions. »

La mémoire affective retrouve l'élan vers le sacré et cet élan est pure jouissance car il n'est plus brisé par le médiateur. La petite madeleine est une véritable *communion*. Elle a toutes les vertus d'un sacrement. La mémoire dissocie les éléments contradictoires du désir. Le sacré dégage son parfum tandis que l'intelligence attentive et détachée peut maintenant reconnaître l'obstacle sur lequel elle buta. Elle comprend le rôle du médiateur et nous révèle la mécanique infernale du désir.

La mémoire affective porte donc en elle la condamnation du désir originel. Les critiques parlent ici de « contradiction ». L'expérience qui procure, en fin de compte, le bonheur, est répudiée. C'est vrai. Mais la contradiction n'est pas dans Proust, elle est dans le désir métaphysique. Percevoir le désir en vérité c'est percevoir le médiateur dans son double rôle maléfique et sacré. L'extase du souvenir et la condamnation du désir sont impliquées l'une par l'autre comme la longueur par la largeur ou l'envers par l'endroit. La « psychologie » proustienne est inséparable de la révélation mystique. Elle en est l'autre face. Elle ne constitue pas, comme on l'affirme aujourd'hui une seconde entreprise littéraire d'assez médiocre intérêt.

La mémoire affective est le Jugement dernier de l'existence proustienne. Elle sépare le bon grain de l'ivraie, mais l'ivraie doit figurer dans le roman puisque le roman c'est le passé. La mémoire affective est le foyer de toute l'œuvre proustienne. Elle est source de vérité et source de sacré ; c'est d'elle que jaillissent les métaphores religieuses; c'est elle qui révèle la fonction divine et

démoniaque du médiateur. Il ne faut pas limiter ses effets aux souvenirs les plus anciens et les plus heureux. Le souvenir vivant n'est jamais plus nécessaire que dans les périodes d'angoisse car c'est lui qui dissipe les brouillards de la haine. La mémoire affective joue dans toute la série temporelle. Elle éclaire aussi bien l'enfer de *Sodome et Gomorrhe* que le paradis de Combray.

La mémoire est le salut de l'écrivain et de l'homme Marcel Proust. Nous reculons devant le message transparent du *Temps retrouvé*. Notre romantisme ne tolère le salut qu'imaginaire ; il ne tolère la vérité que désespérante. La mémoire affective est extase mais elle est aussi connaissance. Si elle transfigurait l'objet, comme on le répète fréquemment, le roman nous décrirait non pas l'illusion vécue au moment du désir mais une illusion nouvelle, fruit de cette nouvelle transfiguration. Il n'y aurait pas de réalisme du désir.

1 Voir, par exemple, le texte sur Bergotte cité plus haut, pp. 58-59.

CHAPITRE III

Les métamorphoses du désir

Le désir selon l'*Autre* est toujours le désir d'être un *Autre*. Il n'y a qu'un seul désir métaphysique mais les désirs particuliers qui concrétisent ce désir primordial varient à l'infini. Rien n'est immuable de ce qu'on peut directement observer dans le désir des héros de roman. L'intensité de ce désir est elle-même variable. Elle dépend du degré de « vertu métaphysique » possédé par l'objet. Et cette vertu dépend elle-même de la distance qui sépare l'objet du médiateur.

L'objet est au médiateur ce que la relique est au saint. Le chapelet dont ce dernier s'est servi, le vêtement qu'il a porté sont plus recherchés que la médaille simplement touchée ou bénie. La valeur d'une relique dépend de la « distance » qui la sépare du saint. Il en est de même de l'objet dans le désir métaphysique.

Il nous faut donc considérer un deuxième côté du triangle romanesque, celui qui joint le médiateur à l'objet désiré. Jusqu'ici nous nous étions limités à un premier côté, celui qui joint le médiateur au sujet désirant. Les deux côtés, heureusement, varient à peu près de la même façon. Le triangle du désir est un triangle isocèle. Le désir se fait donc toujours plus intense à mesure que le médiateur se rapproche du sujet désirant.

C'est chez Don Quichotte que le médiateur est le plus éloigné, c'est aussi chez Don Quichotte que les désirs particuliers sont le moins torturants. Ce sage ignore l'obstination. Devant l'échec il conclut, en philosophe, qu'un autre chevalier terminera l'affaire et il va chercher fortune ailleurs.

L'activité de Don Quichotte reste assez proche du jeu. Le jeu de l'enfant est déjà triangulaire. Il est une imitation des adultes. Mais la distance est telle, entre l'objet et le médiateur, c'est-à-dire entre le jouet et l'adulte qui lui donne son sens, que le joueur ne perd jamais complètement de vue le caractère illusoire de la vertu conférée au jouet. Don Quichotte est en deçà du jeu mais il n'en est pas encore très éloigné. C'est pourquoi il est le plus serein des héros de roman.

Le médiateur, très éloigné, répand une lumière diffuse sur une surface très vaste. Amadis ne désigne rien de façon très précise mais il désigne un peu tout. Les aventures se succèdent à un rythme accéléré mais aucune ne peut, à elle seule, faire de Don Quichotte un second Amadis. C'est pourquoi le héros ne juge pas nécessaire de s'acharner contre la mauvaise fortune.

A mesure que le médiateur se rapproche la désignation se précise ; la « vertu métaphysique » augmente et l'objet devient « irremplaçable ». Les désirs d'Emma Bovary sont plus violents que ceux de Don Quichotte, et les désirs de Julien sont plus violents que ceux d'Emma. Le projecteur se rapproche peu à peu et sa lumière se concentre sur une surface de plus en plus réduite.

Les aventures d'Emma sont déjà plus « sérieuses » que celle de Don Quichotte mais les objets vraiment désirables, ceux qui feraient d'Emma la femme qu'elle veut être, ne se trouvent pas en province. Rodolphe et Léon ne sont encore que des pis-aller métaphysiques. Ils sont plus ou moins interchangeables. Ils ne reçoivent du médiateur qu'une lumière affaiblie.

La conduite des héros reflète les données changeantes de la médiation. Don Quichotte s'agite beaucoup mais c'est un peu à la façon de l'enfant qui s'amuse. Emma Bovary est déjà plus angoissée. Le médiateur est toujours inaccessible mais il ne l'est plus assez pour qu'on puisse se résigner à ne jamais l'atteindre, pour qu'on se contente du reflet qui se joue sur le réel. C'est là ce qui donne au bovarysme sa tonalité particulière. Il est essentiellement contemplatif. Emma rêve beaucoup et désire peu tandis que les héros de Stendhal, Proust et Dostoïevski rêvent peu et désirent beaucoup. L'action reparaît avec la médiation interne mais cette action n'a plus rien à voir avec le jeu. L'objet sacré s'est rapproché ; il semble à portée de la main ; un seul obstacle subsiste entre le sujet et cet objet : c'est le médiateur lui-même. L'action se fait toujours plus fébrile à mesure que ce médiateur se rapproche. Chez Dostoïevski, le désir contrecarré est si violent qu'il peut conduire au meurtre.



A mesure que le rôle du *métaphysique* grandit, dans le désir, le rôle du *physique* diminue. Plus le médiateur se rapproche, plus la passion se fait intense et plus l'objet se vide de valeur concrète.

A en croire romantiques et néo-romantiques, le triomphe toujours plus total de l'imagination n'a que des conséquences favorables. Mais l'amenuisement progressif du réel ne va pas sans l'exaspération des rivalités qu'engendre le désir. Cette loi, d'application rigoureuse, définit parfaitement les différences et les analogies entre l'univers de Stendhal et l'univers de Proust. Les vaniteux du premier romancier et les snobs du second convoitent, semble-t-il, un même objet, le Faubourg Saint-Germain. Mais le Faubourg Saint-Germain de Proust n'est plus le Faubourg Saint-Germain de Stendhal. L'aristocratie, au cours du XIXe siècle, a perdu ses derniers privilèges concrets. A l'époque de Proust, fréquenter la vieille noblesse ne procure plus aucun avantage tangible. Si la force du désir était proportionnelle à la valeur concrète de l'objet, le snobisme proustien serait moins intense que la vanité stendhalienne. Or c'est le contraire qui est vrai. Les snobs de *La Recherche du temps perdu* sont beaucoup plus angoissés que les vaniteux du *Rouge et le Noir*. Le passage d'un romancier à l'autre peut donc bien se définir comme un progrès du métaphysique aux dépens du physique. Stendhal n'ignore pas, bien entendu, qu'il existe un rapport inverse entre la force du désir et l'importance de l'objet. « Plus une différence sociale est petite, écrit-il, plus elle engendre d'affectation. » Cette loi ne gouverne pas la seule vanité stendhalienne ; elle se vérifie d'un bout à l'autre de la littérature romanesque et elle permet de situer les œuvres les unes par rapport aux autres. Le snobisme proustien et, à plus forte raison, le souterrain dostoïevskien ne sont que le « passage à la limite » de cette loi stendhalienne. Ces formes plus extrêmes de la médiation interne doivent donc se définir comme *une différence nulle engendrant une affectation maximum.* C'est d'ailleurs à peu près ainsi que Proust définit le snobisme : « Le monde étant le royaume du néant, il n'y a entre les mérites des différentes femmes du monde que des degrés insignifiants, que peuvent seules follement majorer les rancunes ou l'imagination de M. de Charlus. »

Dans le *Lucien Leuwen* de Stendhal, la rivalité entre le héros et les jeunes aristocrates de Nancy finit par se fixer sur un objet fort réel, la belle Mme de Chasteller qui unit les grâces de la noblesse aux avantages fort réels de la fortune. Chez Proust, le milieu social est le même; la grande affaire est toujours le siège des salons aristocratiques mais il n'y a plus de Mme de Chasteller ; il y a bien les Guermantes mais ce n'est ni leur beauté, ni même leur argent qui intéressent les snobs. Les dîners chez la duchesse ne sont pas plus fins que tant d'autres, les soirées ne sont pas plus brillantes. Entre gens qui sont reçus et gens qui ne le sont pas la différence est toute métaphysique.

Ce que Proust appelle une « belle position mondaine » est chose fugitive, insaisissable et presque imperceptible si l'on n'est pas snob soi-même. L'initiation mondaine n'a pas plus de valeur « objective » que l'adoubement de Don Quichotte aux mains d'un aubergiste de campagne.

L'homme du souterrain représente le dernier stade de cette évolution vers le désir abstrait. L'objet a complètement disparu. Le désir furieux de se faire inviter au banquet de Zverkov ne peut même plus s'interpréter en termes de profits matériels ou d'avantages mondains.

Les théories romantiques et symbolistes du désir reflètent, à leur façon, cet amenuisement progressif du réel. Le support concret du désir est déjà bien peu de chose dans la *cristallisation.* La brindille de 1822 se réduit à un « grain de sable » dans l'allégorie de l'huître et de la perle. Ces descriptions sont exactes à cela près qu'elles passent sous silence le médiateur. C'est au médiateur que l'imagination doit sa fécondité. Le romantique se trompe toujours d'église. Il prétend brûler le monde sur l'autel de son *Moi* mais c'est à l'*Autre* qu'il devrait rendre un culte.

Le « physique » et le « métaphysique » varient toujours, dans le désir, aux dépens l'un de l'autre. Cette loi a des aspects multiples. C'est elle qui explique, par exemple, la disparition progressive du plaisir sexuel dans les stades les plus aigus de la maladie ontologique. La « vertu » du médiateur agit sur les sens comme un poison toujours plus abondant qui paralyse peu à peu le héros.

Emma Bovary connaît encore la jouissance car son désir n'est pas très métaphysique. Le plaisir est déjà moindre chez les vaniteux de Stendhal. A peu près nul au moment de la conquête il reparaît, fréquemment, lorsque la vertu métaphysique s'est évaporée. Chez Proust le plaisir a presque complètement disparu. Chez Dostoïevski il n'en est plus même question.



Même dans les cas les plus favorables, les propriétés physiques de l'objet ne jouent qu'un rôle secondaire. Ce ne sont pas elles qui suscitent le désir métaphysique; elles sont incapables de le prolonger. Ce n'est d'ailleurs pas l'absence de jouissance physique qui déçoit le héros stendhalien ou proustien lorsqu'il possède enfin l'objet de son désir. La déception est proprement métaphysique. Le sujet constate que la possession de l'objet n'a pas changé son être ; la métamorphose attendue ne s'est pas réalisée. La déception est d'autant plus terrible que la « vertu » de l'objet semble plus abondante. La déception s'aggrave, par conséquent, à mesure que le médiateur se rapproche du héros.

Chez Don Quichotte et Mme Bovary, il n'y a pas encore déception métaphysique au sens propre du terme. Le phénomène apparaît chez Stendhal. A l'instant où le héros stendhalien s'empare de l'objet désiré, la « vertu » fuit comme le gaz d'un ballon que l'on crève. C'est l'objet soudainement désacralisé par la possession et réduit à ses propriétés objectives qui provoque la fameuse exclamation stendhalienne : « Ce n'est que cela! » Le haussement d'épaules de Julien reflète encore une insouciance qu'on ne retrouve plus dans la lourde désillusion proustienne. Chez le héros dostoïevskien, l'échec métaphysique cause un désarroi si profond qu'il peut mener jusqu'au suicide.

La déception prouve irréfutablement l'absurdité du désir triangulaire. Voici le héros contraint, semble-t-il, de se rendre à l'évidence. Plus rien ni personne ne le sépare de ce Moi abject et humilié que le désir recouvrait, en quelque sorte, d'avenir. Le héros privé de désir risque de tomber dans l'abîme du présent comme un puisatier dont la corde se romprait. Comment peut-il échapper à cet affreux destin ?

Il ne peut pas nier l'échec de son désir mais il peut en limiter les conséquences à l'objet

maintenant possédé et peut-être au médiateur qui le lui désignait. La déception ne prouve pas l'absurdité de *tous* les désirs métaphysiques mais l'absurdité de ce désir particulier qui vient de décevoir. Le héros reconnaît qu'il s'est trompé. L'objet n'a jamais eu la valeur initiatique qu'il lui attribuait. Mais cette valeur, il la reporte ailleurs, dans un second objet, dans un nouveau désir. Le héros va traverser l'existence de désir en désir comme on traverse un ruisseau en sautant sur des pierres glissantes.

Deux possibilités se présentent. Le héros déçu peut se faire désigner un nouvel objet par son ancien médiateur; il peut aussi changer de médiateur. La décision ne relève ni de la « psychologie », ni de la « liberté », elle dépend, comme tant d'autres aspects du désir métaphysique, de la distance qui sépare le héros de ce médiateur.

Lorsque cette distance est très grande, l'objet est très pauvre, nous le savons, en vertu métaphysique. Le prestige du médiateur n'est pas engagé dans les désirs particuliers. Le Dieu est au-dessus des vicissitudes de l'existence. Il est unique et éternel. Don Quichotte a beaucoup d'aventures mais il n'a qu'un Amadis; Mme Bovary pourrait changer indéfiniment d'amants sans jamais changer de rêve. Lorsque le médiateur se rapproche, l'objet lui est uni de façon très étroite et la « responsabilité divine », si l'on peut s'exprimer ainsi, est engagée dans le désir. L'échec de ce désir peut donc se répercuter au-delà de l'objet et provoquer la mise en question du médiateur lui-même. L'idole vacille, d'abord, sur son piédestal; elle s'écroule, même si la déception est assez forte. Proust a décrit la chute du médiateur avec un luxe de détails extraordinaire. L'événement est une véritable révolution dans l'existence du sujet. Tous les éléments de cette existence sont comme aimantés par le médiateur; c'est de lui qu'ils tiennent leur hiérarchie et même leur signification. On conçoit donc que le héros mette tout en œuvre pour retarder une expérience qui est forcément très douloureuse.

Lorsque le narrateur est enfin invité chez les Guermantes, après avoir vainement désiré cette invitation pendant plusieurs années, il éprouve l'inévitable déception. C'est la même médiocrité, ce sont les mêmes clichés que dans les autres salons. Les Guermantes et leurs hôtes, ces êtres surhumains, se réuniraient-ils pour parler de l'affaire Dreyfus ou du dernier roman, et pour en parler dans les mêmes termes, et sur le même ton, que les autres gens du monde ? Marcel cherche une réponse qui concilie le prestige sacré du médiateur et l'expérience négative de la possession. Il parvient presque à se convaincre, pendant cette première soirée, que sa présence profanatrice a interrompu des mystères aristocratiques dont la célébration ne pourra pas reprendre son cours avant qu'il soit parti. La volonté de foi est si puissante, chez ce saint Thomas à rebours, qu'elle survit quelque temps à la preuve concrète du néant de l'idole.

Chaque médiation projette son mirage ; les mirages se succèdent comme autant de « vérités » qui supplantent les vérités antérieures par un véritable meurtre du souvenir vivant et qui se protègent des vérités à venir par une censure implacable de l'expérience quotidienne. Marcel Proust appelle « Moi » les « mondes » projetés par les médiations successives. Les « Moi » sont parfaitement isolés les uns des autres, incapables de se remémorer les « Moi » passés ou de pressentir les « Moi » futurs.

On peut observer, chez Stendhal, les signes avant-coureurs de cette fragmentation en « Moi » monadiques. La sensibilité du héros stendhalien est soumise à de brusques variations qui annoncent les personnalités successives de *La Recherche du temps perdu*. Julien Sorel reste *un* mais son unité est menacée lors de cette aberration temporaire qu'est son amour pour Mathilde.

C'est chez Proust, toutefois, que l'existence perd définitivement l'unité et la stabilité qu'assurait l'éternité du dieu chez les héros des romans antérieurs. C'est à la multiplication des médiateurs que nous devons cette « décomposition de la personnalité » dont s'inquiétaient et s'irritaient les premiers lecteurs de Marcel Proust. Les cris d'alarme n'étaient peut-être qu'en partie justifiés. Tant que le médiateur est éloigné, donc unique, le héros maintient son unité mais cette unité est faite de mensonge et d'illusion. Un mensonge unique qui embrasse l'existence tout entière n'est pas moralement préférable à une série de mensonges temporaires. Si le héros proustien est plus malade que les autres héros, c'est de la même maladie, et s'il est plus coupable c'est de la même faute. Il ne faut donc pas l'accabler mais il faut certainement le plaindre car il est plus malheureux que ses prédécesseurs.

Plus le règne du médiateur est bref, plus il est tyrannique. C'est donc au héros dostoïevskien que sont réservées les plus grandes souffrances. Chez l'homme du souterrain la succession des médiateurs est si rapide qu'on ne peut plus parler de Moi distincts. Aux périodes de stabilité relative séparées par des crises violentes ou des intervalles d'atonie spirituelle, tels qu'on les observe chez Proust, succède chez Dostoïevski une crise perpétuelle. Les éléments qui sont hiérarchisés de façon permanente, ou temporaire, chez les autres romanciers sont ici à l'état de chaos. L'homme du souterrain est souvent même écartelé entre plusieurs médiations contemporaines. Il est un être différent à chaque instant de la durée et pour chacun de ses interlocuteurs. C'est là cette *polymorphie* de l'être dostoïevskien qu'ont notée tous les critiques.

A mesure que le médiateur se rapproche, l'unité se fragmente en multiplicité. On passe, par une série de paliers, du médiateur solitaire, intemporel et fabuleux de Don Quichotte à la cohue dostoïevskienne. Les « cinq ou six modèles » entre lesquels se partage, au dire de Stendhal, la « bonne société » de son temps, et les multiples Moi proustiens sont les étapes de cette marche descendante. Le démon des Possédés s'appelle légion et il se réfugie dans un *troupeau* de porcs. Il est à la fois un et multiple. Cette atomisation de la personnalité est le terme de la médiation interne.

Beaucoup d'écrivains ont remarqué cette multiplication des médiateurs. Dans son dernier roman, *Der Komet*, Jean-Paul s'inspire de *Don Quichotte*. Son héros, Nikolaus Markgraf, « installe, comme un acteur, une âme étrangère à la place de la sienne ». Mais il est incapable de se fixer dans le rôle choisi et, à chaque lecture nouvelle, il change de médiateur. Le roman de Jean-Paul n'explore, toutefois, que des aspects assez superficiels du désir selon l'autre au XIXe siècle. Les médiateurs restent éloignés. Chez Stendhal, chez Proust et chez Dostoïevski, c'est au niveau d'une médiation *interne* que s'accroît le nombre des modèles. C'est dans la médiation interne qu'est la vérité profonde du *moderne*.

A partir de Proust le médiateur est littéralement « n'importe qui » et il peut surgir « n'importe où ». La révélation mystique est un péril constant. C'est une rencontre fortuite sur la promenade de Balbec qui décide du sort de Marcel. Un coup d'œil sur la petite bande suffit pour envoûter le héros.

Si par hasard j'apercevais n'importe laquelle des jeunes filles, puisqu'elles participaient toutes de la même essence spéciale, c'était comme si j'avais vu projeter en face de moi, dans une hallucination mobile et diabolique, un peu du rêve ennemi et pourtant passionnément convoité qui, l'instant d'avant encore n'existait, y stagnant d'ailleurs

d’une façon permanente, que dans mon cerveau.

Le *n’importe qui* proustien se retrouve chez Dostoïevski à un niveau d’automatisme tel qu’il provoque l’horreur bouffonne. Ici comme ailleurs nous découvrons chez Dostoïevski la vérité caricaturale de l’expérience proustienne. C'est dans *un lieu public* que l’homme du souterrain, comme Marcel, succombe au prestige de l’*Autre* et fait un accès de fièvre ontologique. Dans les deux cas le héros se trouve en présence « du rêve ennemi et pourtant passionnément convoité ». Une lecture attentive révèle une parfaite identité de structure chez les deux romanciers. L'officier inconnu, trouvant l’homme du souterrain sur son passage, le prend par les épaules et le « déplace » sans façon. Le narrateur proustien n’est pas directement l’objet des sévices de la petite bande mais il voit Albertine sauter par-dessus la tête d’un vieillard terrorisé et il s’identifie à la victime. Proust et Dostoïevski décrivent de la même façon l’allure arrogante du médiateur fendant la foule, son indifférence méprisante pour les insectes qui grouillent à ses pieds, l’impression de force irrésistible qu’il donne au spectateur fasciné. Tout, en ce médiateur, révèle une tranquille et sereine supériorité d’*essence* que le malheureux, écrasé, tremblant de haine et d’adoration, s’efforce en vain de s’approprier[1].

Plus la médiation se fait instable plus le joug se fait pesant. La médiation de Don Quichotte est une monarchie féodale, parfois plus symbolique que réelle. Celle de l’homme du souterrain est une série de dictatures, aussi féroces que temporaires. Les conséquences de cet état convulsif ne sont pas limitées à une région quelconque de l’existence ; elles sont proprement *totalitaires*.

L'éclectisme vide, les engouements passagers, les modes toujours plus fugitives, la succession toujours plus rapide des théories, systèmes et écoles, et cette « accélération de l’histoire » dont on s’émeut de nos jours sont autant d’aspects convergents, pour un Dostoïevski, de l’évolution que nous venons de retracer. Le souterrain est une désintégration de l’être individuel et collectif. Dostoïevski est seul à nous décrire un phénomène qu’il faut pourtant envisager dans le cadre d’une histoire. Il ne faut pas y voir, avec certains admirateurs du romancier russe, la révélation soudaine d’une vérité éternelle qui eût échappé aux écrivains et aux penseurs de jadis. Dostoïevski lui-même envisage historiquement la polymorphie de ses personnages. L'avènement temporel du mode d’existence souterrain est souligné par le prince Muyshkine dans un passage douloureusement ironique de *L'Idiot* :

Les gens des époques lointaines (je vous jure que cela m’a toujours frappé) étaient très différents de ceux de la nôtre : c’était comme une autre espèce humaine... En ce temps-là on était en quelque sorte l’homme d’une seule idée ; nos contemporains sont plus nerveux, plus développés, plus sensibles, capables de suivre deux ou trois idées à la fois. L'homme moderne est plus large, cela l’empêche, je vous en réponds, d’être tout d’une pièce comme dans les siècles passés.

Dostoïevski résume en une phrase le chemin que nous avons nous-mêmes parcouru. Partis du héros de Cervantès inébranlable dans ses fidélités et toujours identique à lui-même, nous sommes descendus peu à peu jusqu’à l’homme du souterrain, véritable loque humaine livrée à la honte et à

la servitude, girouette dérisoire plantée sur les ruines de « l’humanisme occidental ».

Les formes les plus diverses du désir triangulaire s’organisent donc en une structure universelle. Il n’est pas un aspect du désir, chez un romancier quelconque, qui ne puisse se rattacher à d’autres aspects de son œuvre et à toutes les œuvres. Le désir apparaît donc comme une structure dynamique se déployant d’un bout à l’autre de la littérature romanesque. On peut comparer cette structure à un objet qui tombe dans l’espace et dont la forme se modifie sans cesse en raison de la vitesse croissante imprimée par la chute. Les romanciers, placés à des niveaux différents, décrivent cet objet tel qu’il s’offre à leurs regards. Ils ne font que soupçonner, le plus souvent, les métamorphoses qu’il vient de subir et qu’il doit subir encore. Ils ne voient pas toujours les rapports entre leurs propres observations et celles de leurs devanciers. C'est à une « phénoménologie » de l’œuvre romanesque qu’incombe la tâche d’élucider ces rapports. Cette phénoménologie n’a plus à tenir compte des frontières entre les diverses œuvres. Passant de l’une à l’autre en toute liberté elle cherche à épouser le mouvement même de la structure métaphysique; elle cherche à établir une « topologie » du désir selon l’*Autre*.

1 Sur ce « masochisme », voir ch. VIII.

CHAPITRE IV

Le maître et l'esclave

Le désir métaphysique est éminemment contagieux. Cette propriété est parfois malaisément décelable car le désir emprunte, pour se propager de l'un à l'autre, les chemins les plus inattendus ; il s'appuie sur les obstacles qu'on cherche à lui opposer, sur l'indignation qu'il suscite, sur le ridicule dont on veut le couvrir.

A plusieurs reprises nous voyons les amis de Don Quichotte simuler la folie pour guérir leur voisin de la sienne ; ils se lancent à sa poursuite, se déguisent, inventent mille enchantements et s'élèvent, par degrés, jusqu'au sommet d'extravagance où les a précédés le héros. C'est là que Cervantès leur a donné rendez-vous. Il s'interrompt un instant et feint de s'étonner à la vue de ces médecins non moins enragés que leur patient.

Il ne faut pas conclure, avec les romantiques, et tous les redresseurs de torts littéraires, que Cervantès s'est enfin résolu à confondre les « ennemis de l'idéal » et à venger les affronts dont il ne cesse d'abreuver Don Quichotte. Un des grands arguments en faveur de l'interprétation romantique est le peu de sympathie qu'éprouve visiblement Cervantès pour ceux qui se mêlent de guérir son héros. Puisque Cervantès est *contre* les sermonneurs de Don Quichotte, il faut qu'il soit *pour* ce dernier. C'est ainsi qu'opère notre logique romantique. Cervantès est à la fois beaucoup plus simple et beaucoup plus subtil. Rien n'est plus éloigné de lui que la conception hugolesque et justicière du roman. Cervantès veut tout bonnement nous montrer que Don Quichotte répand autour de lui la maladie ontologique. La contagion, manifeste dans le cas de Sancho, étend ses effets à tous les êtres que fréquente ce héros et *surtout à ceux que scandalise ou qu'indigne sa folie.*

Le bachelier Samson Carrasco ne s'arme chevalier que pour rendre au malheureux gentilhomme sa santé perdue, mais il se pique au jeu avant même que Don Quichotte ne l'ait désarçonné. « Je ne pense pas qu'il y ait plus grand fou que mon maître, remarque l'écuyer de Samson, car, pour faire recouvrer le jugement à un autre chevalier qui l'a perdu, il se fait lui-même fou, et va cherchant ce qui, une fois trouvé, lui peut retomber sur le museau. »

L'écuyer se révèle bon prophète. L'humiliation subie aux mains de Don Quichotte provoque le ressentiment de Samson Carrasco. Le bachelier ne peut plus déposer les armes avant d'avoir fait mordre la poussière à son rival triomphant. Ce mécanisme psychologique fascine visiblement Cervantès qui en multiplie les exemples à mesure que l'on avance dans l'œuvre. Altisidora, jeune suivante de la duchesse, simule une passion pour Don Quichotte mais elle se met réellement en colère lorsqu'elle se voit repoussée. Que peut donc signifier cette colère sinon le début d'une passion ?

La subtilité proprement démoniaque du mal ontologique donne la clef de nombreux épisodes. Nous comprenons, en particulier, pourquoi l'imitation maladroite d'Avellaneda et le succès de la première partie deviennent un thème capital du second Don Quichotte. La nature ambiguë de ce succès est merveilleusement don quichottesque. La diffusion de l'œuvre répand le nom du

chevalier et le bruit de ses exploits jusqu'aux confins du monde chrétien. Les chances de contagion se multiplient. On imite l'imitateur par excellence ; l'œuvre qui dénonce le désir métaphysique est enrôlée sous sa bannière ; elle devient son meilleur allié. Que dirait Cervantès s'il pouvait lire les interprétations délirantes qui se succèdent depuis la fin du XVIII[e] siècle, que dirait-il de Chamisso, d'Unamuno ou d'André Suarès ? Et le romancier nous suggère, ironiquement, qu'en croyant dénoncer le mal ontologique il est peut-être un peu semblable, lui-même, à tous les bons Samaritains qui se lancent aux trousses de Don Quichotte sur le chemin de la folie.

La nature contagieuse du désir métaphysique est un point capital de la révélation romanesque. Cervantès y revient inlassablement. Pendant le séjour à Barcelone, un inconnu apostrophe Don Quichotte en ces termes :

> Au diable soit le don Quichotte de la Manche !... Tu es un fou, et, si tu l'étais pour toi seul et derrière les portes de ta folie, le mal ne serait pas si grand ; mais tu as cette propriété de rendre fous et sans cervelle tous ceux qui ont commerce avec toi. Et, pour la preuve de mon dire, il ne faut que regarder ces gentilshommes qui t'accompagnent.

Don Quichotte n'est pas le seul personnage de Cervantès dont le désir soit contagieux. Anselme et Lothaire nous fournissent un second exemple de cet étrange phénomène. Le refus qu'oppose Lothaire aux folles demandes de son ami est moins énergique et surtout moins persévérant que le caractère attribué au personnage et la nature de ses relations avec Anselme ne semblent l'exiger. Lothaire succombe à une sorte de vertige.

C'est ce même vertige qui conduit Veltchaninov chez la fiancée de Pavel Pavlovitch. On s'attend, ici encore, à un refus plus vigoureux. Mais Veltchaninov accepte l'invitation; il entre comme Lothaire, dans le jeu de son partenaire en médiation ; il est victime, nous dit Dostoïevski, « d'un bizarre entraînement ». On n'en finirait pas avec les ressemblances de *L'Eternel Mari* et du *Curieux impertinent* !

Le désir métaphysique est toujours contagieux. Il le devient même de plus en plus à mesure que le médiateur se rapproche du héros. Contagion et rapprochement ne constituent, au fond, qu'un seul et même phénomène. Il y a médiation interne lorsqu'on « attrape » un désir voisin comme on attraperait la peste ou le choléra, par simple contact avec un sujet infecté.

Vanité et snobisme ne peuvent évidemment fleurir qu'en terrain préparé, au sein d'une vanité et d'un snobisme préalables. Plus le médiateur se rapproche, plus s'étendent les ravages de la médiation. Les manifestations collectives l'emportent sur les manifestations individuelles. Les conséquences de cette évolution sont infinies et n'apparaîtront que peu à peu.

La contagion est si générale, dans l'univers de la médiation interne, que tout individu peut devenir le médiateur de son voisin sans comprendre le rôle qu'il est en train de jouer. Médiateur sans le savoir, cet individu est peut-être incapable lui-même de désirer spontanément. Il sera donc tenté de copier la copie de son propre désir. Ce qui n'était peut-être chez lui, à l'origine, qu'un simple caprice va se transformer en une passion violente. Chacun sait que tout désir redouble de se voir partagé. Deux triangles identiques et de sens inverse vont alors se superposer l'un à l'autre. Le désir va circuler de plus en plus vite entre les deux rivaux, augmentant d'intensité à chaque va-et-

vient, tel le courant électrique dans une batterie qu'on est en train de charger.

Nous avons maintenant un sujet-médiateur et un médiateur-sujet, un modèle-disciple et un disciple-modèle. Chacun imite l'autre tout en affirmant la priorité et l'antériorité de son propre désir. Chacun voit dans l'autre un persécuteur atrocement cruel. Tous les rapports sont symétriques ; les deux partenaires se croient séparés par un gouffre insondable mais l'on ne peut rien dire de l'un qui ne soit vrai, également, de l'autre. C'est l'opposition stérile des contraires, de plus en plus atroce et de plus en plus vaine à mesure que les deux sujets se rapprochent l'un de l'autre et que s'intensifie leur désir.

Plus la haine est intense, plus elle nous rapproche du rival exécré. Tout ce qu'elle suggère à l'un, elle le suggère également à l'autre, y compris le désir de *se distinguer* à tout prix. Les frères ennemis s'engagent donc toujours dans les mêmes chemins pour leur plus grande rage. Ils rappellent les deux échevins de *Don Quichotte* qui parcourent la montagne en brayant, à la recherche d'un âne perdu. *L'imitation* est si merveilleuse que les deux compagnons sont à chaque instant ramenés l'un vers l'autre, croyant la bête retrouvée. Mais la bête n'existe plus; les loups l'ont dévorée.

L'allégorie de Cervantès transpose dans un comique ambigu les souffrances et la vanité de la médiation double. Les romanciers font peu de cas de l'individualisme romantique qui est toujours, bien qu'il cherche souvent à le cacher, un fruit de l'opposition. La société moderne n'est plus qu'une *imitation négative* et l'effort pour sortir des chemins battus fait invinciblement retomber tout le monde dans l'ornière. Tous les romanciers ont décrit cet échec dont le mécanisme se répète jusque dans les moindres détails de l'existence quotidienne. Voici, par exemple, le « tour de digue » des bourgeois en vacances à Balbec :

Tous ces gens... faisant semblant de ne pas voir, pour faire croire qu'ils ne se souciaient pas d'elles, mais regardant à la dérobée, pour ne pas risquer de les heurter, les personnes qui marchaient à leurs côtés ou venaient en sens inverse butaient au contraire contre elles, s'accrochaient à elles, parce qu'ils avaient été réciproquement de leur part l'objet de la même attention secrète cachée sous le même dédain apparent.



La médiation double, ou réciproque, va nous permettre de compléter certaines descriptions ébauchées dans le premier chapitre. Nous avons vu M. de Rênal copier son désir de précepteur sur un désir *imaginaire* de Valenod. Cette imagination est le fruit d'une angoisse tout à fait subjective. Jamais Valenod n'a songé à faire de Julien le précepteur de ses enfants. Le vieux Sorel n'est qu'un coquin génial avec son : « Nous trouverons mieux ailleurs. » Personne ne lui a fait de propositions. Il est le premier surpris lorsqu'il apprend que M. le Maire s'intéresse à son vaurien de fils.

Un peu plus tard, toutefois, nous voyons Valenod proposer à Julien d'entrer à son service. Stendhal confondrait-il le Valenod rêvé par M. de Rênal avec le Valenod véritable qui ne songe même pas à Julien? Stendhal ne confond rien; il entend révéler, tout comme Cervantès, la nature contagieuse du désir métaphysique. Rênal croyait imiter le désir de Valenod, c'est maintenant Valenod qui imite le désir de Rênal.

La situation devient alors inextricable. Le monde entier se liguerait pour convaincre M. de Rênal

de la vérité que M. de Rênal refuserait encore de se rendre. L'homme d'affaires a toujours soupçonné les intentions de Valenod à l'égard de Julien; ce n'est pas maintenant qu'il pourrait en douter puisque les faits ont confirmé son intuition menteuse. Le réel jaillit de l'illusion et fournit à celle-ci une caution trompeuse. C'est par un processus analogue que peuples et politiciens rejettent les uns sur les autres, avec la meilleure foi du monde, la responsabilité des conflits qui les opposent.

Dans la médiation double, la métamorphose de l'objet est commune aux deux partenaires. On peut y voir le fruit d'une bizarre collaboration négative. Les bourgeois n'ont donc pas besoin de se « répéter leurs preuves ». Ils les contemplent journellement dans les yeux méprisants ou envieux de leurs semblables. On peut négliger l'opinion d'un voisin bienveillant; on ne peut pas mettre en doute l'aveu involontaire d'un rival.

Julien vaut ce qu'il vaut mais cette valeur n'a rien à voir avec ses premiers succès. Les artisans de sa carrière n'éprouvent à son égard aucun intérêt vrai, aucune affection sincère. Ils sont incapables d'apprécier les services que le jeune homme peut leur rendre. C'est leur rivalité qui assure à Julien des augmentations de salaire et des perspectives d'avenir; c'est cette rivalité qui lui ouvre les portes de l'Hôtel de la Mole. Entre le vrai Julien et le Julien que se disputent les deux notables de Verrières, l'écart est aussi grand qu'entre le plat à barbe et le casque de Mambrin mais cet écart a changé de nature. L'illusion n'est pas plaisante, comme celle de Don Quichotte, mais c'est parce qu'elle a cessé de l'être, chose étrange, qu'elle se fait accréditer. Le vrai bourgeois ne croit qu'aux platitudes déplaisantes. Il fait même de la platitude déplaisante le critère de toute vérité. Dans la médiation double, on ne désire pas tant l'objet qu'on ne redoute de le voir possédé par autrui. Comme les autres éléments d'un univers que le bourgeois voudrait tout « positif », la transfiguration de l'objet désiré, elle-même, s'est faite négative.

Le phénomène de la médiation double permet d'interpréter un passage particulièrement énigmatique du second Don Quichotte. Altisidora, la suivante de la duchesse qui se révèle fort habile à mystifier Don Quichotte, feint d'être morte, puis de ressusciter, et elle décrit aux assistants son séjour parmi les ombres :

Je parvins jusqu'à la porte, où je trouvai une douzaine de diables qui jouaient à la balle, tous en chausses et en pourpoint. Ils portaient des tabarts qui avaient des pointes à la flamande avec des manchettes de même, laissant quatre doigts de bras dehors afin que les mains en parussent plus grandes. Leurs raquettes étaient de feu. Mais ce qui me causa le plus d'étonnement, c'est qu'ils se servaient de livres au lieu de balles, et ces livres étaient remplis de vent et de bourre! chose merveilleuse et nouvelle. Néanmoins cela ne me fit point tant ébahir que, bien qu'il soit naturel à ceux qui gagnent de se réjouir et à ceux qui perdent de s'affliger, tous grondaient, tous grognaient et tous se maudissaient... Il y a une autre chose qui m'étonne aussi... c'est qu'à la première volée la paume ne pouvait plus servir; de sorte qu'à chaque coup

les livres vieux et les nouveaux se multipliaient que c’était merveille.

Ce jeu de paume diabolique symbolise parfaitement le caractère réciproque que prend l’imitation dans la médiation double. Les joueurs sont opposés mais semblables, et même interchangeables car ils font exactement les mêmes gestes. La balle qu’ils se renvoient l’un à l’autre figure le va-et-vient du désir entre le sujet-médiateur et le médiateur-sujet. Les joueurs sont des *partenaires*, c’est-à-dire qu’ils s’entendent, mais pour la mésentente seulement. Personne ne veut perdre et pourtant, chose étrange, il n’y a plus, dans ce jeu-là, que des perdants : « ... tous grondaient, tous grognaient et tous se maudissaient. » Chacun, nous le savons, rend l’*Autre* responsable du malheur qui l’accable. C'est bien ici la médiation double, pour tous cause égale de souffrance ; c’est le conflit stérile dont ne peuvent jamais se déprendre ces libres associés que sont cependant les joueurs. Le récit d’Altisidora est une allégorie fort claire qui vise Don Quichotte car c’est à Don Quichotte que la jeune fille s’adresse. C'est là, d’ailleurs, ce qui donne au passage son caractère énigmatique : pas plus que la nouvelle du *Curieux impertinent*, cette histoire ne semble à sa place dans le roman de Don Quichotte. On ne saisit pas le rapport qui unit la sublime folie chevaleresque à la sordide passion des joueurs infernaux. C'est ce rapport qu’éclaire parfaitement la théorie métaphysique du désir et le passage inévitable de la médiation externe à la médiation interne. C'est l’unité du désir triangulaire qu’affirme ironiquement Cervantès dans ce curieux récit. Tout désir selon l’*Autre*, si noble et si inoffensif qu’il nous paraisse à ses débuts, entraîne peu à peu sa victime vers les régions infernales. A la médiation solitaire et lointaine de Don Quichotte succède la médiation double. Les partenaires du jeu de paume ne sont jamais moins de deux mais leur nombre peut s’accroître indéfiniment. Altisidora déclare vaguement qu’elle a vu « une douzaine » de diables. De double qu’elle était, la médiation réciproque peut devenir triple, quadruple, multiple. Elle peut finir par affecter la collectivité tout entière. Et le jeu rapide des raquettes « qui étaient faites de feu » symbolise l’accélération prodigieuse du processus métaphysique lorsqu’on parvient aux « portes » de l’enfer, c’est-à-dire aux stades ultimes de la médiation.

La force contraignante de l’illusion s’accroît à mesure que la contagion s’étend et que le nombre des victimes augmente. La folie initiale grandit, mûrit, s’épanouit, se reflète dans tous les yeux. Chacun témoigne en sa faveur. Les conséquences qu’elle entraîne sont si spectaculaires que son germe chimérique est à jamais enterré. Toutes les valeurs sont emportées dans ce tourbillon. Modèles et copies se renouvellent de plus en plus vite autour du bourgeois qui n’en vit pas moins dans l’éternel, éternellement extatique devant la dernière mode, la dernière idole, le dernier slogan. Les idées et les hommes, les systèmes et les formules se succèdent en une ronde toujours plus stérile. C'est là le vent et la bourre que se renvoient les joueurs démoniaques d’Altisidora. Comme toujours chez Cervantès, les aspects littéraires de la suggestion sont particulièrement mis en relief. A chaque coup de raquette, « les livres vieux et les nouveaux se multipliaient que c’était merveille ». On passe peu à peu des romans de chevalerie aux romans-feuilletons et aux formes modernes de la suggestion collective, toujours plus abondante, toujours plus obsédante... C'est ainsi que la publicité la plus habile ne cherche pas à nous convaincre qu’un produit est excellent mais qu’il est désiré par les *Autres*. La structure triangulaire pénètre les moindres détails de l’existence quotidienne. A mesure que l’on descend dans l’enfer de la médiation réciproque le processus décrit par Cervantès se fait toujours plus universel, dérisoire et catastrophique.

⁂

A l’origine d’un désir il y a toujours, disons-nous, le spectacle d’un autre désir, réel ou illusoire. Cette loi souffre, semble-t-il, de nombreuses exceptions. N’est-ce pas l’*indifférence* soudaine de Mathilde qui enflamme le désir de Julien? N’est-ce pas, un peu plus tard, l’indifférence héroïquement simulée par Julien, plus encore que le désir rival de Mme de Fervacques, qui réveille le désir de Mathilde ? L'indifférence joue, dans la genèse de ces désirs, un rôle qui semble contredire les résultats de nos analyses.

Avant de répondre à cette objection il nous faut ouvrir une courte parenthèse. La présence d’un rival n’est pas nécessaire, dans le désir sexuel, pour qu’on puisse qualifier ce désir de triangulaire. L'être aimé se dédouble en objet et en sujet sous le regard de l’amant. Sartre a perçu ce phénomène et c’est sur lui qu’il fonde, dans *L'Etre et le Néant,* son analyse de l’amour, du sadisme et du masochisme. Le dédoublement fait apparaître un triangle dont les trois sommets sont occupés par l’amant, par l’aimée et par le corps de cette aimée. Le désir sexuel, comme tous les désirs triangulaires, est toujours contagieux. Qui dit contagion dit forcément second désir portant sur le *même* objet que le désir originel. Imiter le désir de son amant c’est se désirer *soi-même* grâce au désir de cet amant. Cette modalité particulière de la médiation double s’appelle la *coquetterie.*

La coquette ne veut pas livrer sa précieuse personne aux désirs qu’elle provoque mais elle ne serait pas si précieuse si elle ne les provoquait pas. La préférence que s’accorde la coquette se fonde exclusivement sur la préférence que lui accordent les *Autres.* C'est pourquoi la coquette recherche avidement les preuves de cette préférence ; elle entretient et attise les désirs de son amant, non pas pour s’y abandonner mais pour mieux se refuser.

L'indifférence de la coquette envers les souffrances de son amant n’est pas simulée mais elle n’a rien à voir avec l’indifférence ordinaire. Elle n’est pas absence de désir; elle est l’envers d’un désir de soi-même. L'amant ne s’y trompe pas. Il croit même reconnaître dans l’indifférence de sa maîtresse cette autonomie divine dont il se sent lui-même privé et qu’il brûle de conquérir. C'est bien pourquoi la coquetterie fouette le désir de l’amant. Et ce désir, en retour, fournit un aliment nouveau à la coquetterie. Il y a là un cercle vicieux qui est celui de la médiation double.

Le « désespoir » de l’amant et la coquetterie de l’aimée grandissent de concert car les deux sentiments sont copiés l’un sur l’autre. C'est un même désir, toujours plus intense, qui circule entre les deux partenaires. Si les amants ne sont jamais d’accord ce n’est pas parce qu’ils sont trop « différents », comme l’affirment le sens commun et les romans sentimentaux, c’est parce qu’ils sont trop semblables l’un à l’autre, c’est parce qu’ils sont tous des copies les uns des autres. Mais plus ils se ressemblent, plus ils se rêvent différents. Ce *Même* qui les obsède est conçu comme l’*Autre* absolu. La médiation double assure une opposition aussi radicale que vide, l’opposition ligne à ligne et point à point de deux figures symétriques et de sens inverse.

Ici comme ailleurs, c’est le rapprochement qui engendre le conflit. Il s’agit là d’une loi fondamentale qui gouverne aussi bien le mécanisme de l’amour « de tête » que l’évolution sociale. Et cette proximité jamais connue mais toujours pressentie fait le désespoir de l’amant; celui-ci ne peut pas mépriser l’aimée sans se mépriser lui-même ; il ne peut pas la désirer sans qu’elle se désire elle-même. Il tombe, comme Alceste, dans la *misanthropie* [1] ....

Nous pouvons maintenant clore la parenthèse et répondre à l’objection que nous formulions tout à l’heure. Dans l’univers de la médiation interne, l’indifférence n’est jamais simplement neutre. Elle n’est jamais pure absence de désir. Elle apparaît toujours à l’observateur comme la face

extérieure d'un désir de soi-même. Et c'est ce désir présumé qui se fait imiter. La dialectique de l'indifférence ne contredit pas, elle confirme les lois du désir métaphysique.

L'indifférent semble toujours posséder cette maîtrise radieuse dont nous cherchons tous le secret. Il paraît vivre en circuit fermé, jouissant de son être, dans une béatitude que rien ne peut troubler. Il est Dieu... En affectant l'indifférence envers Mathilde et en excitant le désir de Mme de Fervaques, Julien n'offre pas un mais deux désirs à l'imitation de la jeune fille. Il cherche à multiplier les chances de contagion. Telle est la « politique russe » du dandy Korasof. Mais Korasof n'a rien inventé. Le père Sorel cumule déjà les deux recettes dans ses négociations avec M. de Rênal. Il feint, vis-à-vis de ce dernier, une indifférence que rehaussent ses vagues allusions à des propositions plus avantageuses. Entre les finasseries du paysan franc-comtois et les raffinements de l'amour de tête il n'y a aucune différence de structure.



Tout désir, dans l'univers de la médiation interne, peut enfanter des désirs concurrents. Si le sujet désirant cède à l'élan qui l'entraîne vers l'objet, s'il offre son désir en spectacle à autrui, il se crée, à chaque pas, des obstacles nouveaux et il renforce les obstacles existants. Le secret de la réussite, en affaires comme en amour est la dissimulation. Il faut dissimuler le désir qu'on éprouve, il faut simuler le désir qu'on n'éprouve pas. Il faut mentir. C'est toujours grâce au mensonge que les personnages stendhaliens parviennent à leurs fins, à moins qu'ils n'aient affaire à un être de passion. Mais les êtres de passion sont infiniment rares dans l'univers post-révolutionnaire.

Montrer à une femme vaniteuse qu'on la désire c'est révéler *soi* inférieur, répète souvent Stendhal. C'est donc s'exposer à désirer toujours sans jamais provoquer le désir. Lorsque la médiation double envahit le domaine de l'amour, tout espoir de réciprocité s'évanouit. Flaubert formule dans ses notes ce principe absolu que « jamais deux êtres n'aiment en même temps [2] ». Toute communion a disparu d'un sentiment qui se définit par la communion même. Le mot survit à la chose et il désigne le *contraire* de ce qu'il désignait à l'origine. La transcendance déviée se caractérise toujours par un détournement à la fois subtil et grossier du langage. C'est le jour et la nuit que l'amour de Mathilde et celui de Mme de Rênal mais l'on se sert du même mot pour les deux sentiments.

La passion romantique est donc exactement l'inverse de ce qu'elle prétend être. Elle n'est pas abandon à l'*Autre* mais guerre implacable que se font deux vanités rivales. L'amour égoïste de Tristan et Iseult, premiers héros romantiques, annonce un avenir de discorde. Denis de Rougemont analyse le mythe avec une rigueur extrême et parvient à la vérité que cache le poète : la vérité des romanciers. Tristan et Iseult « s'entr'aiment, mais chacun n'aime l'autre *qu'à partir de soi, non de l'autre*. Leur malheur prend ainsi sa source dans une fausse réciprocité, masque d'un double narcissisme. A tel point qu'à certains moment on sent percer dans l'excès de leur passion une espèce de haine de l'aimé ».

Ce qui reste implicite chez les amants de Thomas et de Béroul est parfaitement explicite dans le roman stendhalien. Tels deux danseurs qui obéissent à la baguette d'un invisible chef d'orchestre, les deux partenaires observent une symétrie parfaite : le mécanisme de leur désir est identique. En feignant l'indifférence, Julien remonte, chez Mathilde, un ressort semblable à son propre ressort, celui dont la jeune fille tient la clef. La médiation double transforme les relations amoureuses en une lutte qui se déroule suivant des règles immuables. La victoire appartient à celui des deux amants qui soutient le mieux son mensonge. Révéler son désir est une faute d'autant moins

excusable qu'on ne sera plus tenté de la commettre dès que le partenaire l'aura lui-même commise.

Julien a commis cette faute au début de ses relations avec Mathilde. Sa vigilance s'est un instant relâchée. Mathilde était à lui ; il n'a pas su lui cacher un bonheur à vrai dire assez tiède mais suffisant pour rejeter cette vaniteuse loin de lui. Julien ne parvient à rétablir la situation que par une hypocrisie réellement héroïque. Il doit expier un instant de franchise sous une montagne de mensonges. Il ment à Mathilde, il ment à Mme de Fervaques, il ment à toute la famille de la Mole. Le poids accumulé de ces mensonges fait enfin pencher la balance en sa faveur; le courant de l'imitation se renverse et Mathilde se précipite dans ses bras.

Mathilde se reconnaît *esclave.* Le terme n'est pas trop fort et il nous éclaire sur la nature de la lutte. Dans la médiation double chacun joue sa liberté contre celle d'autrui. La lutte est terminée dès que l'un des combattants confesse son désir et humilie son orgueil. Tout renversement de l'imitation est désormais impossible car le désir déclaré de l'*esclave* détruit celui du *maître* et assure son indifférence réelle. Cette indifférence, en retour, désespère l'esclave et redouble son désir. Les deux sentiments sont identiques puisqu'ils sont copiés l'un sur l'autre ; ils ne peuvent donc que se renforcer à la vue l'un de l'autre. Ils exercent leur poids dans la même direction et assurent la stabilité de la structure.

Cette dialectique du « maître et de l'esclave » présente de curieuses analogies, et aussi de grandes différences, avec la dialectique hégélienne. La dialectique hégélienne se situe dans un passé de violence. Elle épuise ses derniers effets avec l'avènement de Napoléon. La dialectique romanesque apparaît au contraire dans l'univers post-napoléonien. Pour Stendhal comme pour Hegel, le règne de la violence individuelle est terminé ; ce règne doit faire place à autre chose. Hegel fait confiance à la logique et à la réflexion historique pour déterminer cette autre chose. Quand la violence et l'arbitraire cessent de régner dans les rapports humains, la *Befriedigung*, la réconciliation, doit nécessairement leur succéder. Le règne de l'Esprit doit commencer. Les hégéliens contemporains, et en particulier les marxistes, n'ont pas renoncé à cet espoir. Ils ont seulement différé l'avènement de l'Esprit. Hegel, disent-ils, s'est un peu trompé de date. Il n'a pas su tenir compte, dans ses calculs, des facteurs économiques...

Le romancier, lui, se méfie des déductions logiques. Il regarde autour de lui et il regarde en lui-même. Il ne découvre rien qui annonce la fameuse réconciliation. La vanité stendhalienne, le snobisme proustien et le souterrain dostoïevskien sont la forme nouvelle que prend la lutte des consciences dans un univers de non-violence physique, et, au besoin, de non-violence économique. La force n'est que l'arme la plus grossière pour les consciences dressées les unes contre les autres et rongées par leur propre néant. Privez-les de cette arme, nous dit Stendhal, et elles s'en fabriqueront de nouvelles que les siècles passés n'avaient pas su prévoir. Elles se choisiront de nouveaux terrains de combat, tels ces joueurs impénitents qu'une législation paternaliste ne saurait protéger contre eux-mêmes car ils inventent, à chaque interdiction, de nouvelles façons de perdre leur argent. Quel que soit le système politique et social qu'on réussisse à leur imposer, les hommes ne parviendront ni au bonheur et à la paix dont rêvent les révolutionnaires, ni à l'harmonie bêlante dont s'effraient les réactionnaires. Ils s'entendront toujours assez pour ne jamais s'entendre. Ils s'adapteront aux circonstances qui paraissent les moins propices à la discorde et ils inventeront sans se lasser de nouvelles formes de conflit.

Ce sont les formes « souterraines » de la lutte des consciences qu'étudient les romanciers modernes. Si le roman est le lieu de la plus grande vérité existentielle et sociale au XIXe siècle,

c’est parce qu’il est seul à se tourner vers les régions de l’existence où se réfugie l’énergie spirituelle. Le triangle du désir ne préoccupe guère que les vaudevillistes et les romanciers de génie. Valéry avait raison d’associer les premiers aux seconds mais il avait tort lorsqu’il tirait de cette promiscuité à ses yeux scandaleuse un argument très bourgeois et très académique contre le genre romanesque. L'agilité valéryenne rejoint, en fin de compte, la lourdeur positiviste dans un même aveuglement devant la vérité des romanciers. Il ne faut pas s’en étonner puisque, d’un côté comme de l’autre, on défend le mythe de sa propre autonomie. L'idéalisme solipsiste et le positivisme ne veulent jamais connaître que l’individu solitaire et la collectivité ; ces deux abstractions sont flatteuses, assurément, pour le Moi qui veut tout survoler mais elles sont aussi creuses l’une que l’autre. Le romancier seul, dans la mesure précise où il reconnaît sa propre servitude, tâtonne vers le concret, c’est-à-dire vers ce dialogue hostile entre le *Moi* et l’*Autre* qui parodie la lutte hégélienne pour la reconnaissance.

Les deux thèmes de *La Phénoménologie de l’esprit* qui retiennent particulièrement les lecteurs contemporains sont la « conscience malheureuse » et la « dialectique du maître et de l’esclave ». Nous sentons tous confusément que seule une synthèse de ces deux thèmes fascinants pourrait éclairer nos problèmes; c’est précisément cette synthèse originale, impossible chez Hegel, que la dialectique romanesque nous permet d’entrevoir. Le héros de la médiation interne est une conscience malheureuse qui revit la lutte primordiale en dehors de toute menace physique et qui joue sa liberté dans le moindre de ses désirs.

La dialectique hégélienne reposait sur le courage physique. Celui qui n’a pas peur sera le maître, celui qui a peur sera l’esclave. La dialectique romanesque repose sur l’hypocrisie. La violence, loin de servir les intérêts de celui qui l’exerce, révèle l’intensité de son désir; elle est donc un signe d’esclavage. Les yeux de Mathilde brillent de joie lorsque Julien saisit une épée sur le mur de la bibliothèque. Julien perçoit ce bonheur et dépose prudemment une arme dont le rôle décoratif est symbolique.

Dans l’univers de la médiation interne – tout au moins dans les régions supérieures – la force a perdu son prestige. Les droits élémentaires des individus sont respectés mais si l’on n’est pas assez fort pour vivre libre on succombe aux maléfices de la concurrence vaniteuse. Le triomphe du *Noir* sur le *Rouge* symbolise cette défaite de la force. L'écroulement de l’Empire et l’installation d’un régime réactionnaire et clérical sont les *signes* d’une révolution métaphysique et sociale d’une portée incalculable. Les contemporains n’ont pas compris que Stendhal s’élève, à partir du *Rouge et le Noir*, au-dessus des querelles de partis. Mais l’avons-nous compris nous-mêmes ?

1 La coquetterie est d’ailleurs une médiation très instable, à fleur de peau, et qui exige d’être constamment renouvelée par de nouveaux désirs. Elle appartient aux régions supérieures de la médiation interne. Lorsque le médiateur se rapproche du sujet désirant, la coquetterie disparaît. La femme aimée ne succombe pas à la contagion de son amant. Le mépris secret qu’elle se voue est trop intense pour que le désir de l’amant parvienne à lui faire contrepoids. Ce désir ne relève pas la femme à ses propres yeux mais il abaisse l’amant. Ce dernier est annexé au royaume du banal, de l’insipide, et du sordide où séjournent les objets *qui se laissent poss éder.*

2 Marie-Jeanne Durry, *Flaubert et ses projets inédits*, p. 25.

CHAPITRE V

Le rouge *et le* noir

Les historiens de la littérature nous disent que la plupart des idées stendhaliennes sont héritées des philosophes ou des idéologues.

Ce romancier qu'on dit si brillant n'aurait donc pas une pensée à lui. Et il resterait fidèle jusqu'à sa mort à la pensée des autres... Cette légende a la vie dure. Elle ne plaît pas moins à ceux qui voudraient un roman sans intelligence qu'à ceux qui cherchent un système stendhalien tout fait et croient le découvrir dans les écrits de jeunesse, c'est-à-dire dans les seuls textes plus ou moins didactiques qu'ait jamais écrits Stendhal.

On rêve d'une grosse clef qui ouvrirait toutes les portes de l'œuvre. Et c'est un vrai trousseau qu'on ramène, sans coup férir, des puériles *Lettres* à Pauline, du *Journal* et de la *Filosofia nova.* Cette ferraille fait grand bruit mais les portes restent fermées. Jamais on n'expliquera une page du *Rouge et le Noir* à l'aide de Cabanis ou de Destutt de Tracy. En dehors de quelques emprunts sans lendemain au système des tempéraments on ne trouve plus trace des théories de la jeunesse dans les romans de la maturité. Stendhal est un des rares penseurs de son temps qui ait conquis son indépendance sur les géants de l'époque précédente. C'est bien pourquoi il peut rendre aux dieux de sa jeunesse l'hommage d'un égal. La plupart de ses contemporains romantiques sont incapables d'en faire autant. Grande est leur condescendance envers le Panthéon rationaliste, mais qu'il leur prenne fantaisie de raisonner et l'on se croit revenu au siècle des Lumières. Les opinions sont différentes, et même antithétiques; les cadres intellectuels n'ont pas changé.

Stendhal ne renonce pas à la pensée le jour où il renonce à copier la pensée des autres; il se met à penser par lui-même. Si l'écrivain n'avait jamais changé d'avis au sujet des grands problèmes politiques et sociaux, pourquoi affirmerait-il, au début de la *Vie de Henry Brulard*, que son point de vue sur la noblesse vient enfin de se fixer? Rien n'est plus important que la noblesse dans la vision stendhalienne mais ce point de vue définitif n'est exposé systématiquement nulle part. Le vrai Stendhal répugne au didactisme. Sa pensée originale *est* roman et elle n'est que roman car, dès que Stendhal échappe à ses personnages le spectre de l'*Autre* recommence à le hanter. Il faut donc tout extraire des romans. Les textes non romanesques apportent parfois des précisions mais il faut les manier avec prudence.

Loin de faire aveuglément confiance au passé, Stendhal pose, dès *De l'amour*, le problème de l'*erreur* chez Montesquieu et chez les autres bons esprits du XVIIIe siècle. Pourquoi, demande le prétendu disciple, ces observateurs aigus que sont les philosophes se sont-ils radicalement fourvoyés dans leurs visions d'avenir? A la fin des *Mémoires d'un touriste* ce thème de l'erreur philosophique est repris et approfondi. Stendhal ne trouve rien, chez Montesquieu, qui permette de condamner un Louis-Philippe. Le roi-bourgeois apporte aux Français une liberté et une prospérité supérieures à tout ce qu'on a connu avant lui. Le progrès est réel mais il n'entraîne pas chez les administrés l'accroissement de bonheur prévu par les théoriciens.

L'erreur des philosophes désigne à Stendhal sa propre tâche. Il faut rectifier les jugements de l'intelligence abstraite au contact de l'expérience. Les Bastilles intactes limitaient la vision des penseurs pré-révolutionnaires. Les Bastilles se sont écroulées; le monde se transforme à une vitesse vertigineuse. Stendhal se découvre à cheval sur plusieurs univers. Il observe la monarchie constitutionnelle mais il n'a pas oublié l'Ancien Régime ; il a servi Napoléon; il a vécu en Allemagne et en Italie; il a visité l'Angleterre ; il se tient au courant des nombreux ouvrages qui paraissent sur les Etats-Unis.

Toutes les nations dont s'occupe Stendhal sont embarquées dans la même aventure mais le voyage est plus ou moins rapide. Le romancier vit dans un véritable laboratoire d'observation historique et sociologique. Les romans stendhaliens ne sont, en un sens, que ce même laboratoire porté à la deuxième puissance. Stendhal y met en présence divers éléments qui resteraient isolés les uns des autres, même dans le monde moderne. Il confronte la province et Paris, les aristocrates et les bourgeois, la France et l'Italie et même le présent et le passé. Diverses expériences se déroulent et elles ont toutes le même but ; elles sont toutes destinées à répondre à la même question fondamentale : « Pourquoi les hommes ne sont-ils pas heureux dans le monde moderne ? »

Cette question n'est pas originale. Tout le monde, ou presque, la posait à l'époque de Stendhal. Mais rares sont ceux qui la posent de bonne foi, et ne l'ont pas résolue *a priori* en demandant une révolution de plus ou une révolution de moins. Dans ses écrits non romanesques Stendhal semble fréquemment demander ces deux choses à la fois. Mais on ne doit pas trop s'inquiéter de ces textes secondaires. La vraie réponse de Stendhal se confond avec l'œuvre romanesque ; elle est éparse dans cette œuvre ; elle est diffuse ; elle est pleine d'hésitations et de reprises ; elle est aussi prudente que Stendhal peut être tranchant lorsqu'il exprime, en face d'autres opinions, son opinion « personnelle ».



Pourquoi les hommes ne sont-ils pas heureux dans le monde moderne ? La réponse de Stendhal ne peut pas s'exprimer dans la langue des partis politiques ou des diverses « sciences sociales ». Elle est non-sens pour le bon sens bourgeois ou pour « l'idéalisme » romantique. Nous ne sommes pas heureux, dit Stendhal, parce que nous sommes vaniteux.

Cette réponse ne relève pas seulement de la morale et de la psychologie. La vanité stendhalienne comporte un aspect historique qui est essentiel et qu'il nous faut maintenant élucider. Pour mener à bien cette tâche, il faut d'abord exposer cette idée de la noblesse dont Stendhal nous apprend, dans la *Vie de Henry Brulard,* qu'elle s'est tardivement fixée.

Est noble, aux yeux de Stendhal, l'être qui tient ses désirs de lui-même et s'efforce de les satisfaire avec la dernière énergie. Noblesse, au sens spirituel du terme, est donc très exactement synonyme de passion. L'être noble s'élève au-dessus des autres par la force de son désir. Il faut, à l'origine, qu'il y ait noblesse au sens spirituel pour qu'il y ait noblesse au sens social. A un certain moment de l'histoire les deux sens du mot noble ont donc coïncidé, au moins en théorie. C'est cette coïncidence qu'illustrent *Les Chroniques italiennes*. Dans l'Italie des XIVe et XVe siècles, les plus grandes passions naissent et se développent dans l'élite de la société.

Cet accord relatif entre l'organisation sociale et la hiérarchie naturelle des hommes ne peut pas durer. Pour qu'il commence à se défaire il suffit, en un sens, que le noble en prenne conscience. On a besoin d'une comparaison pour se découvrir supérieur aux autres hommes : qui dit comparaison dit rapprochement, mise sur le même plan et, dans une certaine mesure, identité de traitement entre

les choses comparées. On ne peut pas nier l'égalité entre les hommes sans d'abord la poser, si fugitivement que ce soit. Le va-et-vient entre l'orgueil et la honte, ce va-et-vient qui définit le désir métaphysique, est déjà présent dans cette première comparaison. Le noble qui compare est un peu plus noble, déjà, au sens social, mais il l'est un peu moins au sens spirituel. Un travail de réflexion est amorcé qui sépare peu à peu le noble de sa propre noblesse et transforme celle-ci en une simple possession, médiatisée par le regard non noble. Le noble est donc l'être passionné par excellence, en tant qu'individu, mais la noblesse, en tant que classe, est vouée à la vanité. Plus la noblesse se transforme en caste, plus elle se fait héréditaire, plus elle ferme ses rangs à l'être passionné qui pourrait venir de la roture et plus s'aggrave le mal ontologique. La noblesse ne cessera plus, désormais, de guider vers la vanité les autres classes vouées à son imitation et de précéder celles-ci sur le chemin fatal du désir métaphysique.

La classe noble est donc la première à tomber en décadence. Et l'histoire de cette décadence se confond avec l'évolution inéluctable du désir métaphysique. La noblesse est déjà pourrie de vanité lorsqu'elle se précipite à Versailles, attirée par l'appât de vaines récompenses. Louis XIV n'est ni le demi-dieu que vénèrent les royalistes, ni le tyran oriental qu'abominent les jacobins. C'est un politicien habile qui se méfie des grands seigneurs et qui fait de leur vanité un moyen de gouvernement, accélérant ainsi la décomposition de l'âme noble. L'aristocratie se laisse entraîner par le monarque dans des rivalités stériles dont celui-ci se réserve l'arbitrage. Le duc de Saint-Simon, lucide mais fasciné par le roi, observe sans jamais décolérer, cette émasculation de la noblesse. Historien de la « haine impuissante », Saint-Simon est un des grands professeurs de Stendhal et de Proust.

La monarchie absolue est une étape vers la révolution et les formes les plus modernes de la vanité. Mais ce n'est qu'une étape. La vanité courtisane s'oppose à la noblesse authentique mais elle ne s'oppose pas moins à la vanité bourgeoise. A Versailles, les moindres désirs doivent être sanctionnés et légitimés par un caprice du monarque. L'existence est une imitation perpétuelle de Louis XIV. Le roi-soleil est le médiateur de tous les êtres qui l'entourent. Et ce médiateur reste séparé de ses fidèles par une distance spirituelle prodigieuse. Le roi ne peut pas devenir le rival de ses propres sujets. M. de Montespan souffrirait davantage si sa femme le trompait avec un simple mortel. La théorie du « droit divin » définit parfaitement le type particulier de *médiation externe* qui fleurit à Versailles et dans la France entière pendant les deux derniers siècles de la monarchie.

Quel est l'état d'âme de ce courtisan d'Ancien Régime, ou plutôt quelle idée Stendhal s'en fait-il? Quelques personnages secondaires de la fiction stendhalienne et les remarques rapides mais suggestives éparses dans plus de vingt ouvrages apportent à cette question une réponse assez précise. Les souffrances de la vanité sont vives, au XVIIIe siècle, mais elles ne sont pas intolérables. On sait encore s'amuser, à l'ombre protectrice du monarque, un peu comme des enfants aux pieds de leurs parents. On prend même un plaisir délicat à fronder les règles futiles et rigoureuses d'une existence toujours oisive. Le grand seigneur est d'une aisance et d'une grâce parfaites car il se sait plus proche du soleil que les autres humains, un peu moins humain qu'eux, par conséquent, et tout illuminé par les rayons divins. Il sait toujours très exactement ce qu'il faut dire et ne pas dire, ce qu'il faut faire et ne pas faire. Il ne craint donc pas le ridicule pour lui-même mais il rit volontiers du ridicule des autres. Est ridicule à ses yeux tout ce qui s'écarte le moins du monde de la dernière mode de la cour. Le ridicule est donc partout où Versailles et Paris ne sont pas. Il est impossible de rêver milieu plus favorable à l'éclosion d'un théâtre comique que cet univers de courtisans. Pas une allusion ne se perd dans un public aussi merveilleusement *un*. Diderot serait bien étonné

d'apprendre qu'on ne rit plus au théâtre lorsqu'on n'a plus de « tyran » !

La révolution ne détruit qu'une chose, la plus importante bien qu'elle paraisse vide aux esprits vides : le droit divin des rois. Depuis la Restauration, les Louis, Charles et Philippe montent encore sur le trône ; ils s'y cramponnent, ils en descendent plus ou moins précipitamment; seuls les sots prêtent attention à cette monotone gymnastique. La monarchie n'existe plus. Le romancier insiste longuement sur cette vérité dans la dernière partie de *Lucien Leuwen*. Les pompes du Château ne font pas tourner la tête à un banquier d'esprit positif. La vraie puissance est ailleurs. Et ce faux roi qu'est Louis-Philippe joue en Bourse se faisant ainsi, déchéance suprême, le *rival* de ses propres sujets !

Ce dernier trait nous donne la clef de la situation. A la médiation externe du courtisan s'est substitué un système de médiation interne dont le pseudo-monarque fait lui-même partie. Les révolutionnaires croyaient détruire toute la vanité en détruisant le privilège noble. Mais il en est de la vanité comme de ces cancers inopérables qui se propagent dans tout l'organisme sous une forme aggravée lorsqu'on les croit extirpés. Qui peut-on bien imiter lorsqu'on n'imite plus le «tyran»? On se copie, désormais, les uns les autres. L'idolâtrie d'un seul est remplacée par la haine de cent mille rivaux. Balzac affirme, lui aussi, que la foule moderne, dont l'avidité n'est plus endiguée par la monarchie dans des limites acceptables, n'a d'autre dieu que l'envie. *Les hommes seront des dieux les uns pour les autres.* Jeunes nobles et bourgeois viennent faire fortune à Paris comme jadis les courtisans à Versailles. On s'entasse dans les mansardes du Quartier latin comme dans les combles du château. La démocratie est une vaste cour bourgeoise dont les courtisans sont partout et le monarque nulle part. Balzac, dont les observations, sur tous ces points, recoupent fréquemment celles de Stendhal, a décrit, lui aussi, ce phénomène : « Dans la monarchie vous n'avez que des courtisans et des serviteurs, tandis qu'avec une Charte vous êtes servi, flatté, caressé par des hommes libres. » A propos des Etats-Unis, Tocqueville parle également de « l'esprit de cour » qui règne dans les démocraties. La réflexion du sociologue éclaire vivement le passage de la médiation externe à la médiation interne :

Quand toutes les prérogatives de naissance et de fortune sont détruites, que toutes les professions sont ouvertes à tous, et qu'on peut parvenir de soi-même au sommet de chacune d'elles, une carrière immense et aisée semble s'ouvrir devant l'ambition des hommes, et ils se figurent volontiers qu'ils sont appelés à de grandes destinées. Mais c'est là une vue erronée que l'expérience corrige tous les jours. Cette même égalité qui permet à chaque citoyen de concevoir de vastes espérances rend tous les citoyens individuellement faibles. Elle limite de tous côtés leurs forces, en même temps qu'elle permet à leurs désirs de s'étendre.

... Ils ont détruit les privilèges gênants de quelques-uns de leurs semblables; ils rencontrent la concurrence de tous. La borne a changé de forme plutôt que de place.

... Cette opposition constante qui règne entre les instincts que fait naître

l'égalité et les moyens qu'elle fournit pour les satisfaire tourmente et fatigue les âmes... Quelque démocratique que soit l'état social et la constitution politique d'un peuple, on peut... compter que chacun de ses citoyens apercevra toujours près de soi plusieurs points qui le dominent, et l'on peut prévoir qu'il tournera obstinément ses regards de ce seul côté.

Cette « inquiétude » que Tocqueville juge propre aux régimes démocratiques se retrouve chez Stendhal. La vanité de l'Ancien Régime était gaie, insouciante et frivole ; la vanité du XIXe siècle est triste et soupçonneuse ; elle craint atrocement le ridicule. C'est la médiation interne qui apporte avec elle « l'envie, la jalousie et la haine impuissante ». Tout est changé, dans un pays, affirme Stendhal, lorsque les sots, élément stable par excellence, ont eux-mêmes changé. Le sot de 1780 se voulait spirituel; faire rire était son unique ambition. Le sot de 1825 se veut grave et compassé. Il tient à paraître profond et il y parvient sans peine, ajoute le romancier, car il est vraiment malheureux. Stendhal ne se lasse pas de décrire les conséquences de la « vanité triste » sur les mœurs et même la psychologie française. Ce sont les aristocrates qui sont le plus durement frappés.

Lorsqu'on détourne la vue des résultats sérieux de la Révolution, un des spectacles qui frappent d'abord l'imagination, c'est l'état actuel de la société en France. J'ai passé ma jeunesse avec des grands seigneurs qui étaient aimables ; ce sont aujourd'hui de vieux *ultra* méchants. J'ai cru d'abord que leur humeur chagrine était un triste effet de l'âge, je me suis rapproché de leurs enfants qui doivent hériter de grands biens, de beaux titres, enfin de la plupart des avantages que les hommes réunis en société, puissent conférer à quelques-uns d'entre eux; je les ai trouvés jouissant d'un plus grand fonds de tristesse encore que leurs parents.

Le passage de la médiation externe à la médiation interne constitue la phase suprême dans la décadence de la noblesse. La révolution et l'émigration ont achevé le travail de la réflexion ; le noble, physiquement séparé de ses privilèges, est contraint, désormais, de percevoir ceux-ci dans leur vérité, c'est-à-dire dans leur *arbitraire*. Stendhal a parfaitement compris que la révolution ne pouvait pas détruire la noblesse en lui arrachant ses privilèges. Mais la noblesse pouvait se détruire elle-même en désirant ce dont la bourgeoisie la privait et en se vouant aux sentiments ignobles de la médiation interne. Percevoir que le privilège est arbitraire et le désirer en tant que tel, c'est évidemment le comble de la vanité. Le noble croit défendre sa noblesse en disputant ses privilèges aux autres classes de la nation mais il achève de la ruiner. Il désire « récupérer » son bien comme un bourgeois pourrait le faire et l'envie bourgeoise fouette son désir, donnant une valeur immense aux babioles honorifiques les plus creuses. Médiatisées l'une par l'autre, les deux classes désirent, désormais, les mêmes choses de la même façon. Le duc de la Restauration qui retrouve ses titres et sa fortune grâce au milliard des émigrés n'est guère qu'un bourgeois « qui a gagné à la loterie ».

Le noble se rapproche sans cesse du bourgeois, dans la haine même qu'il lui porte. Ils sont tous ignobles, écrit fortement Stendhal dans sa lettre à Balzac, *parce qu'ils prisent la noblesse.*

Seules l'élégance des manières et la politesse, fruits d'une vieille éducation, distinguent encore un peu la noblesse de la bourgeoisie mais ces dernières différences vont bientôt s'effacer. La médiation double est un creuset où se fondent lentement les différences entre les classes et les individus. Elle fonctionne d'autant mieux qu'elle ne touche pas, en apparence, à la diversité. Elle donne même à celle-ci un éclat nouveau mais trompeur : l'opposition du Même au Même qui triomphe partout se dissimule longtemps derrière les oppositions traditionnelles qui connaissent ainsi un regain de violence et maintiennent la croyance en une survivance intégrale du passé.

Sous la Restauration on pourrait croire la noblesse plus vivante que jamais parce que jamais le privilège n'a été plus désiré, jamais les vieilles familles n'ont mis tant d'âpreté à marquer les barrières qui les séparent de la roture. Mais les hommes ne perçoivent pas le travail de la médiation interne. La seule uniformité qu'ils conçoivent est l'uniformité mécanique, celle des billes dans un sac ou des moutons dans un pré. Ils ne reconnaissent pas la tendance moderne à l'identique dans les divisions passionnées, leurs propres divisions. Les deux cymbales qui font le plus de bruit sont celles qui se recouvrent le plus exactement.

C'est parce qu'il a cessé d'être distinct que l'aristocrate cherche à se distinguer. Et il y réussit parfaitement mais il n'est pas plus noble pour autant. C'est un fait, par exemple, que l'aristocratie, sous la monarchie constitutionnelle, est devenue la classe la plus digne, la plus vertueuse de la nation. Au grand seigneur séduisant et léger de l'époque Louis XV a succédé le gentilhomme renfrogné et morose de la Restauration. Ce personnage attristant vit sur ses terres, il gagne de l'argent, il se couche de bonne heure et il parvient même, ô comble d'horreur, à faire des économies. Que signifie donc cette morale austère? S'agit-il vraiment d'un retour aux « vertus ancestrales » ? Les journaux bien-pensants ne cessent de le répéter mais il ne faut pas les croire. Cette sagesse toute négative, sombre et rechignée est d'un style éminemment bourgeois. L'aristocratie veut prouver aux *Autres* qu'elle « mérite » ses privilèges; c'est pourquoi elle emprunte sa morale à la classe qui les lui conteste. Médiatisée par le regard bourgeois, la noblesse copie la bourgeoisie sans même s'en douter. La révolution, remarque sardoniquement Stendhal dans les *Mémoires d'un touriste,* a donné à l'aristocratie française les mœurs de la démocratique et protestante Genève.

C'est ainsi qu'on s'embourgeoise par haine de la bourgeoisie. Et, puisque la médiation est réciproque, il faut prévoir un bourgeois-gentilhomme qui fera le pendant du gentilhomme-bourgeois, il faut s'attendre à une comédie bourgeoise, symétrique et inverse de la comédie aristocratique. Si les courtisans copient le vicaire savoyard pour séduire l'opinion bourgeoise, les bourgeois vont jouer au grand seigneur pour éblouir les aristocrates. Le type du bourgeois imitateur atteint sa perfection comique chez le baron Nerwinde de *Lamiel*. Nerwinde, fils d'un général de l'Empire, copie lourdement, laborieusement, un modèle synthétique où le roué d'Ancien Régime et le dandy d'outre-Manche entrent à parts égales. Nerwinde mène une existence ennuyeuse et pénible dont le désordre est organisé méthodiquement. Il se ruine consciencieusement, en tenant des comptes fort exacts. Tout ceci pour faire oublier, et pour oublier lui-même, qu'il est le petit-fils d'un chapelier de Périgueux.

La médiation double triomphe partout; toutes les figures du ballet social stendhalien sont des chassés-croisés. Tout est inversé par rapport à l'état de choses antérieur. L'esprit de Stendhal nous amuse mais il paraît trop géométrique pour être vrai. Il faut donc noter qu'on retrouve chez

Tocqueville, cet observateur privé d'humour, des constatations parallèles à celles de Stendhal. On retrouve, par exemple, dans *L'Ancien Régime et la Révolution*, le paradoxe d'une aristocratie qui s'embourgeoise contre la bourgeoisie et qui adopte toutes les vertus dont la classe moyenne est en train de se défaire : « Ce sont les classes les plus antidémocratiques de la nation, remarque le sociologue, qui font le mieux voir l'espèce de moralité qu'il est raisonnable d'attendre de la démocratie. »

C'est là où la noblesse paraît la plus vivante qu'elle est au fond la plus morte. Dans une première rédaction de *Lamiel*, Nerwinde s'appelait d'Aubigné ; le dandy imitateur appartenait non pas à la bourgeoisie parvenue mais à la plus authentique aristocratie : il descendait de Mme de Maintenon. Sa conduite était d'ailleurs exactement la même que dans la version ultérieure. Si Stendhal a finalement opté pour le bourgeois parvenu, s'il a fait jouer à un roturier la comédie de la noblesse, c'est sans doute parce qu'il jugeait cette solution d'un effet comique plus facile et plus sûr, mais la première version ne constituait pas une erreur; elle illustrait un aspect essentiel de la vérité stendhalienne. C'était la noblesse de sang, cette fois, qui jouait la comédie de la noblesse. Avec ou sans quartiers, on ne peut plus « désirer » la noblesse, sous Louis-Philippe, que comme la désirait M. Jourdain. On ne peut que la mimer, aussi passionnément mais moins naïvement que le héros de Molière. C'est cette mimique et beaucoup d'autres du même genre que Stendhal voudrait nous révéler. La complexité de la tâche, et la fragmentation du public – qui ne font, en définitive, qu'un seul et même phénomène – rendent le théâtre impropre à remplir cette fonction littéraire. Le théâtre comique est mort avec la monarchie et la « vanité gaie ». Il faut un genre plus souple pour décrire les métamorphoses infinies de la « vanité triste » et pour dénoncer la nullité des oppositions qu'elle engendre. Ce genre est le roman. Stendhal a fini par le comprendre; après de longues années d'effort et d'échec qui ont transformé son âme il a renoncé au théâtre. Mais il n'a jamais renoncé à devenir un grand auteur comique. Toutes les œuvres romanesques tendent au rire et celle de Stendhal ne fait pas exception. Flaubert se dépasse dans *Bouvard et Pécuchet* ; Proust s'accomplit dans le baron de Charlus; Stendhal se résume et s'achève dans les grandes scènes comiques de *Lamiel*.

⁂

Le paradoxe d'une aristocratie qui se démocratise par haine de la démocratie n'est nulle part aussi éclatant que dans la vie politique. Les faveurs qu'elle accorde au parti *ultra* rendent manifeste l'embourgeoisement de la noblesse. Ce parti se consacre exclusivement à la défense du privilège ; son désaccord avec le roi Louis XVIII a clairement révélé que la monarchie n'est plus l'étoile polaire de la noblesse mais un instrument politique aux mains du parti noble. Ce n'est pas vers le roi mais vers la bourgeoisie rivale que ce parti noble est orienté. L'idéologie *ultra* n'est d'ailleurs que le renversement pur et simple de l'idéologie révolutionnaire. Tout en elle est *réaction* et révèle l'esclavage négatif de la médiation interne. Le règne des partis est l'expression politique naturelle de cette médiation. Ce ne sont pas les programmes qui engendrent l'opposition, c'est l'opposition qui engendre les programmes.

Pour comprendre à quel point l'ultracisme est ignoble il faut l'opposer à une autre forme de pensée, antérieure à la révolution celle-là, et qui avait séduit en son temps toute une partie de la noblesse : la philosophie des Lumières. Stendhal est convaincu que cette philosophie est seule possible pour une noblesse qui entend rester noble dans l'exercice de la pensée. Lorsqu'un aristocrate authentique – et il en reste quelques-uns au dernier siècle de la monarchie – pénètre dans le domaine de l'intelligence, il ne se départit pas des vertus qui lui sont propres. Il reste spontané, si

l'on peut dire, jusque dans la réflexion. Il ne demande pas aux idées qu'il adopte, comme font les *ultra*, de servir ses intérêts de classe. Pas plus qu'il n'aurait demandé à l'homme qui lui lançait un défi, dans les temps vraiment héroïques, de lui présenter ses quartiers de noblesse. Le défi suffit toujours à prouver la noblesse de l'être qui le lance, si l'être qui le reçoit a quelque estime pour lui-même. Dans l'ordre de la pensée, c'est l'évidence rationnelle qui tient lieu de défi. Le noble relève ce défi et juge tout dans l'universel. Il va droit aux vérités les plus générales et il les applique à tous les hommes. Il refuse les exceptions, surtout celles dont il profiterait. Chez Montesquieu, chez les meilleurs parmi les grands seigneurs éclairés du XVIIIe siècle, l'esprit aristocratique ne se distingue pas de l'esprit libéral.

Le rationalisme du XVIIIe siècle est noble dans ses illusions mêmes ; il fait confiance à la « nature humaine ». Il ne tient pas compte de l'irrationnel dans les relations entre les hommes. Il ne perçoit pas l'imitation métaphysique qui va déjouer les calculs de la réflexion saine. Montesquieu serait moins aimable s'il avait prévu la « vanité triste » du XIXe siècle.

Il apparaît vite, d'ailleurs, que le rationalisme est la mort du privilège. La réflexion authentiquement noble se résigne à cette mort, de même que le guerrier authentiquement noble se résigne à mourir sur le champ de bataille. La noblesse ne peut pas se penser et rester noble sans se détruire en tant que caste. Et comme la révolution contraint la noblesse à se penser, le seul choix qui lui reste est celui de son trépas. La noblesse peut mourir noblement, en accomplissant le seul geste politique digne d'elle, celui qui met fin à son existence privilégiée : la nuit du 4 août ; elle peut mourir bassement, bourgeoisement, sur les bancs de quelque Chambre des Pairs, en face des Valenod auxquels elle finit par ressembler, à force de leur disputer leur proie. C'est la solution des *ultra*.

Il y eut d'abord la noblesse ; il y eut ensuite la classe noble ; finalement il n'y a plus qu'un parti. Après avoir coïncidé, noblesse spirituelle et noblesse sociale tendent à s'exclure mutuellement. Entre le privilège et la grandeur d'âme, l'incompatibilité est désormais si radicale qu'elle éclate dans les efforts mêmes que l'on fait pour la dissimuler. Ecoutons, par exemple, l'intellectuel à tout faire de la noblesse nancéienne, le docteur Du Périer, justifier le privilège :

Un homme naît duc, millionnaire, pair de France ; ce n'est pas à lui à examiner si sa position est conforme ou non à la vertu, au bonheur général et autres belles choses. Elle est bonne, cette position ; donc il doit tout faire pour la soutenir et l'améliorer, autrement l'opinion le méprise comme un lâche ou un sot.

Du Périer voudrait d'abord nous convaincre que le noble du XIXe siècle en est resté à l'époque bienheureuse où le regard de l'*Autre* n'ayant pas encore opéré son œuvre, on pouvait jouir du privilège sans arrière-pensée. Le mensonge est si flagrant, toutefois, que Du Périer ne le formule pas directement; il se sert d'une périphrase négative qui suggère sans affirmer : « Ce n'est pas à lui à examiner », etc. En dépit de cette précaution oratoire, le regard de l'*Autre* reste trop obsédant et Du Périer est contraint d'en faire état dans la phrase suivante. Mais il imagine alors un point d'honneur cynique auquel ce regard soumettrait l'aristocrate. Si le privilégié ne s'accroche pas à son privilège, « l'opinion le méprise comme un lâche ou un sot ». Du Périer ment, pour la seconde

fois. Les aristocrates ne sont ni innocents ni cyniques : ils sont tous simplement vaniteux; ils désirent le privilège en simples parvenus. C'est là l'horrible vérité qu'il faut dissimuler à tout prix. Ils sont ignobles *parce qu'ils prisent la noblesse.*

Il n'est plus permis, depuis la Révolution, d'être privilégié sans le savoir. Un héros selon le cœur de Stendhal est impossible en France. Stendhal aime à croire qu'il est encore un peu possible en Italie. Dans cet heureux pays que la Révolution a seulement effleuré, la réflexion et le souci de l'*Autre* n'ont pas complètement empoisonné la jouissance du monde et de soi-même. Une âme véritablement héroïque reste compatible avec les circonstances privilégiées qui en permettent le libre jeu. Fabrice del Dongo peut être spontané et généreux au sein d'une injustice dont il bénéficie.

Nous voyons d'abord Fabrice voler au secours d'un empereur qui incarne l'esprit de la Révolution; un peu plus tard, nous retrouvons ce héros, hautain, dévot et aristocratique dans l'Italie de son enfance. Fabrice ne pense pas qu'il pourrait « déroger » en provoquant en duel un simple soldat de la glorieuse armée impériale. Mais il parle durement au serviteur qui se dévoue pour lui. Plus tard encore, malgré sa dévotion, Fabrice n'hésitera pas à se prêter aux manigances simoniaques qui feront de lui un archevêque de Parme. Fabrice n'est pas un hypocrite ; il ne manque pas non plus d'intelligence ; seules lui font défaut les bases historiques d'une certaine réflexion. Les rapprochements qu'un jeune privilégié français serait contraint de faire ne lui viennent même pas à l'esprit.

Jamais les Français ne retrouveront l'innocence de Fabrice car *on ne remonte pas dans l'ordre des passions.* L'évolution historique et psychique est irréversible. Stendhal trouve la Restauration révoltante mais ce n'est pas parce qu'il y voit un simple « retour à l'Ancien Régime ». Un tel retour est impensable. La Charte de Louis XVIII est d'ailleurs un progrès vers la démocratie, le premier « depuis 1792 ». L'interprétation courante du *Rouge et le Noir* n'est donc pas admissible. Le roman revendicateur et jacobin que décrivent les manuels de littérature n'existe pas. Si Stendhal écrivait pour tous les bourgeois qu'un retour de la flamme absolutiste et féodale écarte momentanément des carrières lucratives, son œuvre serait bien maladroite. Les exégèses traditionnelles ne tiennent pas compte des données les plus élémentaires du roman et, en particulier, de la carrière fulgurante de Julien. Cette carrière, dira-t-on, est brisée par la Congrégation. Sans doute, mais cette même Congrégation s'efforce, un peu plus tard, de sauver le protégé du marquis de la Mole. Julien n'est pas tant la victime des *ultra* que des bourgeois enrichis et jaloux qui vont triompher en juillet... Il ne faut d'ailleurs pas chercher une leçon partisane dans les chefs-d'œuvre de Stendhal. Pour comprendre ce romancier qui parle sans cesse politique il faut d'abord échapper aux modes de pensée politiques.

Julien fait une brillante carrière et c'est à M. de la Mole qu'il la doit. Dans son article sur *Le Rouge et le Noir*, Stendhal décrit ainsi ce personnage : « Son caractère de grand seigneur n'avait pas été formé par la révolution de 1794. » M. de la Mole, en d'autres termes, garde un reste d'authentique noblesse; il ne s'est pas embourgeoisé par haine du bourgeois. Sa liberté d'esprit ne fait pas de lui un démocrate mais elle l'empêche d'être un réactionnaire au pire sens du terme. M. de la Mole ne se nourrit pas exclusivement d'excommunications, de négations et de refus. L'ultracisme et la réaction nobiliaire n'ont pas étouffé chez lui tous les autres sentiments. Tandis que sa femme et ses amis ne jugent les hommes que sur leur naissance, leur fortune et leur orthodoxie politique, comme le ferait, à leur place, un Valenod, M. de la Mole, lui, reste capable de favoriser l'ascension d'un roturier de talent. Il le prouve avec Julien Sorel. Stendhal ne trouve son personnage « vulgaire » qu'une fois, lorsqu'il s'emporte à la pensée que sa fille, en épousant

Julien, ne sera jamais duchesse.

Julien doit sa réussite à ce qui subsiste de plus authentiquement « Ancien Régime » sous le régime nouveau. Etrange manière pour Stendhal de faire campagne contre le retour au passé. Même si le romancier nous avait montré l'échec d'un de ces nombreux jeunes gens qui n'ont pas eu la chance de rencontrer leur marquis de la Mole, son roman n'eût encore rien prouvé contre « l'ancien régime ». C'est en effet la Révolution qui a multiplié les ambitions roturières et c'est la Révolution qui a multiplié les obstacles puisque c'est à la Révolution que la plupart des gens en place doivent « leur caractère de grand seigneur », c'est-à-dire leur ultracisme implacable.

Faudra-t-il donc appeler démocratique l'obstacle qui arrête ces jeunes gens? N'est-ce pas là une subtilité bien vaine, et même un paradoxe insoutenable? N'est-il pas juste que la bourgeoisie s'empare des leviers de commande puisqu'elle est « la classe la plus énergique, la plus active de la nation » ? N'est-il pas vrai qu'un peu plus de « démocratie » aplanirait le chemin des ambitieux ?

Il est vrai ; la bêtise des *ultra* rend d'ailleurs leur chute inévitable. Mais Stendhal voit plus loin. L'élimination politique du parti noble ne peut pas satisfaire les désirs et rétablir la concorde. Le conflit politique qui fait rage sous la monarchie constitutionnelle passe pour la séquelle d'un grand drame historique, pour les derniers coups de tonnerre d'une tempête qui s'éloigne. Les révolutionnaires s'imaginent qu'il faut faire place nette et repartir sur des bases nouvelles. Stendhal leur dit qu'ils sont déjà repartis. Les apparences historiques anciennes recouvrent une structure nouvelle des rapports entre les hommes. Ce n'est pas dans l'inégalité passée mais dans l'égalité présente, si imparfaite soit-elle, que s'enracine la lutte des factions.

La justification historique des luttes intestines n'est plus guère qu'un prétexte. Ecartez le prétexte et la véritable cause apparaîtra. L'ultracisme passera ainsi que le libéralisme, mais la médiation interne ne passera pas. Et la médiation interne ne manquera jamais de prétextes pour entretenir la division en deux camps rivaux. La société civile, après la religieuse, est devenue *schismatique*. Envisager avec optimisme l'avenir démocratique sous prétexte que les *ultra*, ou tels de leurs successeurs, sont destinés à disparaître de la scène politique, c'est faire passer à nouveau l'objet avant le médiateur et le désir avant l'envie. C'est agir comme le jaloux chronique qui confond toujours sa jalousie avec le rival du moment.

Le dernier siècle d'histoire de France donne raison à Stendhal. La lutte des factions est le seul élément stable dans l'instabilité contemporaine. Ce ne sont plus les principes qui engendrent la rivalité, c'est la rivalité métaphysique qui se glisse dans les principes opposés à la façon de ces mollusques que la nature n'a pas pourvus de coquille et qui s'installent dans la première venue, sans distinction d'espèce.

Le couple Rênal-Valenod peut nous fournir la démonstration de cette dernière vérité. M. de Rênal abandonne l'ultracisme avant les élections de 1827. Il se fait porter candidat sur la liste libérale. Jean Prévost croit découvrir dans cette soudaine conversion la preuve que les comparses eux-mêmes, chez Stendhal, sont capables de « surprendre » le lecteur. Jean Prévost, si perspicace d'habitude, succombe, sur ce point, au mythe pernicieux de la *liberté* romanesque.

Julien sourit lorsqu'il apprend la volte-face politique de son ancien patron. Il comprend fort bien que rien n'a changé. Une fois de plus, il s'agit de faire pièce à Valenod. Ce dernier s'est fait bien voir de la Congrégation. Il sera donc le candidat des *ultra*. Il ne reste plus à M. de Rênal qu'à se tourner vers ces libéraux qui lui paraissaient si redoutables quelques années auparavant. Nous revoyons le maire de Verrières dans les dernières pages du roman. Il se présente pompeusement

comme un « libéral de la défection » mais, dès la deuxième phrase, il n'a plus que du Valenod à la bouche. La soumission à l'*Autre* n'est pas moins étroite lorsqu'elle prend des formes négatives. Le pantin n'est pas moins pantin lorsque les ficelles sont croisées. Stendhal ne partage pas, quant aux vertus de l'opposition, l'optimisme d'un Hegel ou de nos philosophes existentialistes.

La figure que forment les deux hommes d'affaires de Verrières n'était pas parfaite tant qu'ils appartenaient tous les deux au même parti politique. La conversion de M. de Rênal au libéralisme était appelée par la médiation double. Il y avait là une exigence de symétrie qui n'était pas encore satisfaite. Et il fallait ce dernier entrechat pour conclure dignement le ballet Rênal-Valenod qui s'est poursuivi, dans un coin de la scène, tout au long du *Rouge et le Noir.*

Julien savoure la « conversion » de M. de Rênal en amateur de musique qui voit reparaître un thème mélodique sous un nouveau déguisement d'orchestre. La plupart des hommes sont les dupes de ces déguisements. C'est pour détromper ses lecteurs que Stendhal pose un sourire sur les lèvres de Julien. Stendhal ne veut pas que nous soyons dupes à notre tour; il veut détourner notre attention des objets et la fixer sur le médiateur; il veut nous révéler la genèse du désir, il veut nous apprendre à distinguer la liberté véritable de l'esclavage négatif qui la caricature. Prendre au sérieux le libéralisme de M. de Rênal, c'est détruire l'essence même du *Rouge et le Noir,* c'est ramener l'œuvre géniale aux proportions d'un Victor Cousin ou d'un Saint-Marc Girardin.

La conversion de M. de Rênal est le premier acte d'une tragi-comédie politique qui passionne les badauds pendant tout le XIXe siècle. Les acteurs échangent des menaces puis ils échangent leurs rôles. Ils descendent de scène et remontent dans un nouveau costume. Derrière ce spectacle toujours semblable et toujours différent la même opposition subsiste, toujours plus vide et toujours plus féroce. Et la médiation interne poursuit son travail souterrain.



Les penseurs politiques de notre temps cherchent toujours, chez Stendhal, un écho de leur propre réflexion. Ils refont un Stendhal révolutionnaire ou un Stendhal réactionnaire au gré de leurs passions. Jamais, pourtant, le linceul n'est assez grand pour envelopper ce cadavre. Le Stendhal d'Aragon n'est pas plus satisfaisant que celui de Maurice Barrès ou de Charles Maurras. Une ligne de l'écrivain suffit pour que retombent au néant les maigres échafaudages idéologiques : « En fait de partis extrêmes, lisons-nous dans la préface de *Lucien Leuwen*, ce sont toujours ceux qu'on a vus en dernier lieu qui semblent les plus ridicules. »

Le Stendhal de la jeunesse penchait, assurément, vers les républicains. Le Stendhal de la maturité ne manque pas de sympathie pour les Catons incorruptibles qui, sourds aux objurgations de Louis-Philippe, refusent de s'enrichir et préparent dans l'ombre une nouvelle révolution. Il ne faut pourtant pas confondre ce sentiment très nuancé de sympathie avec une affiliation politique. Le problème est discuté à fond dans *Lucien Leuwen* et la position du dernier Stendhal, c'est-à-dire du Stendhal qui compte le plus, apparaît sans ambiguïté.

C'est parmi les républicains austères qu'il faut chercher ce qu'il reste de noblesse dans l'arène politique. Seuls, ces républicains conservent l'espoir de détruire toutes les formes de la vanité. Ils conservent donc les illusions du XVIIIe siècle sur l'excellence de la nature humaine. Ils n'ont rien compris à la révolution et à la « vanité triste ». Ils ne voient pas que les plus beaux fruits de la réflexion idéologique seront toujours gâtés par le ver de l'irrationnel. Et ces hommes intègres n'ont pas, comme les philosophes, l'excuse de vivre *avant* la Révolution. Ils sont donc beaucoup moins intelligents que Montesquieu; ils sont aussi beaucoup moins amusants. Ils créeraient, s'ils

avaient les mains libres, un régime tout à fait semblable à celui que le puritanisme républicain et protestant fait triompher dans l'Etat de New York. Les droits individuels seraient respectés; la prospérité serait assurée mais les derniers raffinements de l'existence aristocratique disparaîtraient; la vanité prendrait une forme plus basse encore que sous la monarchie constitutionnelle. Il est moins pénible, conclut Stendhal, de flatter un Talleyrand, ou même un ministre de Louis-Philippe, que de « faire la cour à son bottier ».

Stendhal est un athée en politique, chose à peine croyable, et de son temps, et du nôtre. En dépit de l'expression désinvolte, cet athéisme n'est pas un scepticisme frivole mais une conviction profonde. Stendhal ne se dérobe pas devant les problèmes; son point de vue est la récompense de toute une existence méditative. Mais ce point de vue échappera toujours aux esprits partisans. Et à beaucoup d'autres qui sont influencés, sans le savoir, par l'esprit de parti. On rend à la pensée du romancier des hommages ambigus et qui en nient, secrètement, la cohérence. On juge cette pensée « primesautière » et « déconcertante ». On y découvre partout des « boutades » et des « paradoxes ». Bien heureux si l'on n'invoque pas une « double hérédité, aristocratique et populaire » qui déchirerait le malheureux écrivain ! Laissons à Mérimée l'image d'un Stendhal dominé par l'esprit de contradiction et nous comprendrons peut-être que c'est nous, et notre époque, que Stendhal accuse de se contredire.

Pour mieux saisir la pensée du romancier, il faut, comme toujours, la rapprocher d'une œuvre postérieure qui en justifiera pleinement les perspectives et semblera même en banaliser les audaces du seul fait qu'elle révélera un stade plus avancé du désir métaphysique. Dans le cas de Stendhal c'est à Flaubert qu'il faut demander de jouer le rôle de révélateur. Si le désir d'Emma Bovary appartient encore à la médiation externe, l'univers flaubertien, plus généralement, et, en particulier, l'univers urbain de *L'Education sentimentale* relèvent d'une médiation interne plus extrême déjà que celle de Stendhal. Cette médiation flaubertienne exagère les traits de la médiation stendhalienne et nous en dessine une caricature toujours plus facile à déchiffrer que ne l'est l'original.

Dans *L'Education sentimentale*, les milieux sont les mêmes que dans *Le Rouge et le Noir*. La province et Paris sont à nouveau opposés. Mais le centre de gravité s'est nettement déplacé vers Paris, cette capitale du désir qui polarise de plus en plus les forces vives de la nation. Les relations entre les êtres sont demeurées les mêmes et permettent de mesurer les progrès de la médiation interne. M. de la Mole est remplacé par M. Dambreuse, un « libéral » dont le caractère de grand banquier rapace est le fruit de 1830 aussi bien que de 1794. A Mathilde succède la vénale Mme Dambreuse. Julien Sorel est suivi par une foule de jeunes gens qui viennent, comme lui, « conquérir » la capitale. Ils ont moins de talent mais plus d'avidité. Les débouchés ne manquent pas mais tout ce monde désire la position la plus « en vue » ; et le premier rang ne peut jamais beaucoup s'allonger puisqu'il n'est tel que grâce à l'attention, forcément limitée, de la foule. Le nombre des appelés croît sans cesse sans que croisse parallèlement le nombre des élus. Jamais l'ambitieux flaubertien ne parvient jusqu'à l'objet de ses désirs. Il ne connaît ni la vraie misère ni le vrai désespoir, celui qu'apportent la possession et la désillusion. Jamais son horizon ne s'élargit. Il est voué à l'aigreur, à la rancune, aux rivalités mesquines. Le roman flaubertien vérifie les sombres prédictions stendhaliennes sur l'avenir bourgeois.

Jeunesse ambitieuse et gens en place s'opposent avec toujours plus d'âpreté bien qu'il n'y ait plus d'*ultra*. Le contenu intellectuel des oppositions est plus dérisoire et plus instable encore que chez Stendhal. S'il y a un vainqueur, dans ce *cursus honorum* bourgeois que nous décrit *L'Education sentimentale*, c'est Martinon, le plus plat, le plus intrigant de tous les personnages, celui qui

correspond, en plus pesant, au petit Tambeau du *Rouge et le Noir.* La cour démocratique qui succède à la cour monarchique se fait toujours plus vaste, plus anonyme, plus injuste. Inaptes à la vraie liberté, les personnages flaubertiens sont toujours attirés par ce qui attire leurs semblables. Ils ne peuvent jamais désirer que les désirs des *Autres*. La priorité de la concurrence sur le désir assure automatiquement la multiplication des souffrances de vanité.

Flaubert, lui aussi, est un athée en politique. Son attitude, compte tenu des différences d'époque et de tempérament, est étrangement proche de celle de Stendhal. On percevrait mieux cette parenté spirituelle si on lisait Tocqueville. Le sociologue est immunisé, lui aussi, contre les poisons partisans et il n'est pas loin, dans ses meilleures pages, de fournir l'expression systématique d'une vérité historique et politique qui reste souvent implicite dans les grandes œuvres des deux romanciers.

L'égalité croissante – le rapprochement du médiateur, dirions-nous –, n'engendre pas l'harmonie mais une concurrence toujours plus aiguë. Source de bénéfices matériels considérables, cette concurrence est une source de souffrances spirituelles plus considérables encore car rien de matériel ne peut l'assouvir. L'égalité qui soulage la misère est bonne en soi mais elle ne peut pas satisfaire ceux-là mêmes qui l'exigent avec le plus d'âpreté ; elle ne fait qu'exaspérer leur désir. En soulignant le cercle vicieux où s'enferme cette passion de l'égalité, Tocqueville dévoile un aspect essentiel du désir triangulaire. Le mal ontologique entraîne toujours ses victimes, on le sait, vers les « solutions » les plus favorables à son aggravation. La passion de l'égalité est une folie que rien ne saurait dépasser sinon la passion contraire et symétrique de l'inégalité, celle-ci étant plus abstraite encore que celle-là et plus immédiatement tributaire de ce malheur que suscite la liberté chez tous les êtres incapables de l'assumer virilement. Les idéologies rivales ne font guère que refléter et ce malheur et cette incapacité. Les idéologies rivales relèvent donc de la médiation interne ; elles ne doivent leur pouvoir de séduction qu'à l'appui secret que se fournissent les contraires. Fruits de la scission ontologique dont leur dualité reflète l'inhumaine géométrie, elles servent en retour d'aliment à la concurrence dévoratrice.

Stendhal, Flaubert, Tocqueville qualifient de « républicaine » ou de « démocratique » une évolution que nous dirions aujourd'hui *totalitaire.* A mesure que le médiateur se rapproche et que diminuent les différences concrètes entre les hommes, l'opposition engage une part toujours plus grande de l'existence individuelle et collective. Toutes les forces de l'être s'organisent peu à peu dans des structures jumelles toujours plus exactement opposables l'une à l'autre. Toutes les forces humaines sont donc arc-boutées dans une lutte aussi implacable que stérile puisqu'elle ne met plus en jeu aucune différence concrète, aucune valeur positive. C'est là, précisément, ce qu'il faut appeler totalitarisme. Les aspects politiques et sociaux de ce redoutable phénomène ne se distinguent pas de ses aspects personnels et privés. Il y a totalitarisme lorsqu'on parvient, de désir en désir, à la mobilisation générale et permanente de l'être au service du néant.

Un Balzac prend souvent très au sérieux les oppositions qu'il découvre autour de lui; un Stendhal et un Flaubert, par contre, nous en montrent toujours l'inanité. La structure double s'incarne, chez ces deux romanciers, dans « l'amour de tête », les luttes politiques, les rivalités mesquines d'hommes d'affaires ou de notables provinciaux. A partir de ces domaines particuliers, c'est la tendance proprement *schismatique* de la société romantique et moderne qui est chaque fois révélée. Mais Stendhal et Flaubert n'ont pas prévu, et sans doute ne pouvaient-ils pas prévoir, jusqu'où cette tendance conduirait l'humanité. La médiation double, envahissant des domaines toujours plus vastes de l'existence collective et s'insinuant dans des profondeurs toujours plus

intimes de l'âme individuelle, finit par déborder du cadre national et s'annexer patries, races et continents, au sein d'un univers où le progrès technique fait disparaître, une à une, les différences entre les hommes. Stendhal et Flaubert ont sous-estimé les possibilités d'extension du désir triangulaire, peut-être parce qu'ils venaient trop tôt, peut-être parce qu'ils n'en percevaient que très confusément la nature métaphysique. Quoi qu'il en soit, ils n'ont pas pressenti les conflits à la fois cataclysmiques et insignifiants du XXe siècle. Ils perçoivent le grotesque de l'ère qui s'annonce, ils n'en soupçonnent pas le tragique.

CHAPITRE VI

Problèmes de technique chez Stendhal, Cervantès et Flaubert

La médiation double dévore et digère peu à peu idées, croyances et valeurs mais elle respecte la dépouille : elle lui laisse l'apparence de la vie. Cette décomposition secrète des valeurs entraîne celle du langage qui est censé les refléter. Les romans de Stendhal, de Flaubert, de Proust et de Dostoïevski sont autant d'étapes sur une même route. Ils nous décrivent les états successifs d'un désordre qui s'étend et s'aggrave sans cesse. Comme les romanciers ne disposent que d'un langage déjà corrompu par le désir métaphysique et inapte, par définition, à servir la vérité, la révélation de ce désordre pose des problèmes complexes.

La corruption du langage en est encore à ses débuts dans l'œuvre de Stendhal. Ce premier stade se caractérise par le renversement pur et simple du sens. Nous avons vu, par exemple, qu'après avoir coïncidé dans un passé lointain, les deux sens du mot noble, le sens spirituel et le sens social, sont devenus contradictoires. Le vaniteux ne reconnaît jamais cette contradiction; il parle comme si l'harmonie entre les choses et leurs noms était toujours parfaite. Il parle comme si les hiérarchies traditionnelles qui sont reflétées dans le langage étaient toujours réelles. Il ne s'aperçoit donc jamais qu'il y a plus de noblesse vraie chez les roturiers que chez les aristocrates et plus d'élévation d'esprit dans la philosophie des lumières que dans l'ignoble ultracisme. C'est en restant fidèle à des catégories périmées et à une langue fossilisée que le vaniteux stendhalien peut méconnaître les distinctions réelles entre les hommes et multiplier les distinctions abstraites.

L'être de passion traverse sans les voir ces murailles d'illusions dressées par la vanité du monde. Il ne se soucie pas de la lettre et il va droit à l'esprit. Il marche vers l'objet de son désir sans se soucier des *Autres*. Il est seul réaliste dans un univers de mensonge. C'est pourquoi il semble toujours un peu fou. Il choisit Mme de Rênal et renonce à Mathilde, il choisit la prison et renonce à Paris, à Parme ou à Verrières. S'il s'appelle M. de la Mole, il préfère Julien à son propre fils Norbert, l'héritier du nom et des armes. L'être de passion déroute et désoriente le vaniteux car il va droit à la vérité. Il est l'involontaire négation de cette négation qu'est la vanité stendhalienne.

C'est toujours de cette double négation que jaillit l'affirmation romanesque. On répète partout noblesse, altruisme, spontanéité, originalité. L'être de passion se montre et nous comprenons aussitôt qu'il fallait entendre esclavage, copie, imitation des *Autres*. Le rire intérieur de Julien nous révèle à quel point est factice la conversion de M. de Rênal au libéralisme. Inversement, les lourds sarcasmes des bourgeoises de Verrières font ressortir la supériorité solitaire de Mme de Rênal. L'être de passion est la flèche indicatrice dans un monde renversé. L'être de passion est l'*exception*, l'être de vanité la *norme*. C'est sur un perpétuel contraste entre la norme et l'exception que repose la révélation du désir métaphysique chez Stendhal.

Le procédé n'est pas nouveau. Il est commun à Cervantès et à Stendhal. On retrouve, dans *Don Quichotte*, le contraste entre la norme et l'exception. Mais les rôles sont différents. Don Quichotte est l'exception et les spectateurs ahuris sont la norme. Le procédé fondamental se renverse d'un

romancier à l’autre. Chez Cervantès l’exception désire métaphysiquement et la multitude désire spontanément. Chez Stendhal l’exception désire spontanément et la multitude désire métaphysiquement. Cervantès nous présente un héros à l’envers dans un monde à l’endroit, Stendhal nous présente un héros à l’endroit dans un monde à l’envers.

Il ne faut d’ailleurs pas donner à ces procédés une valeur absolue. Le contraste entre la norme et l’exception ne creuse pas un abîme entre les personnages de *Don Quichotte*. Disons seulement que le désir triangulaire apparaît toujours, chez Cervantès, sur un fond de santé ontologique, mais ce fond n’est jamais très distinct et sa composition peut varier. Don Quichotte est généralement l’exception qui se détache sur un arrière-plan de bon sens ; mais ce héros peut fort bien devenir lui-même spectateur dans les intervalles lucides entre deux accès de folie chevaleresque. Il fait alors partie du décor rationnel dont Cervantès ne peut pas se passer mais dont la composition ne lui importe guère. Seule importe la révélation du désir métaphysique.

Lorsqu’il est avec Don Quichotte, Sancho compose, à lui seul, cet indispensable décor rationnel – c’est là ce qui le rend si méprisable aux yeux des romantiques – mais, dès qu’il passe au premier plan, l’écuyer devient l’exception qui se détache, une fois de plus, sur le bon sens collectif. C'est alors le désir métaphysique de Sancho qui fait l’objet de la révélation. Le romancier ressemble un peu au directeur besogneux d’une troupe théâtrale qui transforme ses acteurs en figurants dans l’intervalle des grands rôles. Mais il veut surtout nous montrer que le désir métaphysique est infiniment subtil : personne n’est à l’abri de ses atteintes, mais personne, non plus, n’est définitivement condamné.

On retrouve chez Stendhal, à partir du *Rouge et le Noir*, cette relativité dans les contrastes romanesques. Bien que radicale en principe, la distinction entre vanité et passion ne permet pas de diviser les êtres en catégories tranchées. Un même personnage, comme chez Cervantès, peut incarner successivement la maladie et la santé ontologique suivant qu’il confronte une vanité moindre ou pire que la sienne. C'est ainsi que Mathilde de la Mole incarne la passion lorsqu’elle est dans le salon de sa mère mais, dès qu’elle est en face de Julien, elle change de rôle : elle redevient norme et c’est lui l’exception. Quant à Julien lui-même, il n’est pas, lui non plus, une exception *en soi*. Dans ses rapports avec Mme de Rênal – à l’exclusion, bien entendu, des dernières scènes – c’est lui qui incarne la norme et c’est elle l’exception.

La vanité et la passion sont les extrémités idéales d’une échelle sur lesquelles sont placés tous les personnages stendhaliens. A mesure qu’on s’enfonce dans la vanité le médiateur se rapproche du sujet. Mathilde de la Mole rêvant de son ancêtre Boniface et Julien rêvant de Napoléon sont plus éloignés de leur médiateur que ne le sont du leur les êtres qui les entourent; ceux-ci sont donc plus esclaves que ceux-là. La moindre différence de « niveau » entre deux personnages permet un contraste révélateur. La plupart des scènes stendhaliennes sont bâties sur de tels contrastes. Pour mieux nourrir ses effets, le romancier souligne et accuse chaque fois les oppositions mais celles-ci n’en prennent pas, pour autant, une valeur absolue; elles seront bientôt remplacées par des oppositions nouvelles qui mettront en relief de nouveaux aspects de la médiation stendhalienne.

La critique romantique isole un contraste et ne voit plus que lui. Elle exige une opposition mécanique qui désigne le héros à une admiration ou une haine sans réserves. Elle transforme Don Quichotte et Julien Sorel en exceptions absolues, en chevaliers de l’« idéal », en martyrs de ces *Autres* dont on ne nous laisse jamais ignorer, bien entendu, qu’ils sont tous uniformément intolérables.

La critique romantique méconnaît la dialectique romanesque de la norme et de l'exception. Ce faisant, elle détruit l'essence même du génie romanesque. Elle réintroduit dans le roman la division manichéenne entre *Moi* et les *Autres* dont ce génie ne triomphe qu'à grand-peine.

Cette erreur d'optique n'a rien de surprenant. L'opposition absolue que la critique veut à tout prix retrouver dans le chef-d'œuvre romanesque est typiquement romantique. Le manichéisme est toujours présent là où triomphe la médiation interne. L'exception romantique incarne le *Bien* et la norme le *Mal*. L'opposition n'est donc plus fonctionnelle mais essentielle. Elle peut changer de contenu d'un romantique à l'autre sans que change jamais sa signification fondamentale. Ce n'est pas exactement pour les mêmes raisons que Chatterton est supérieur aux Anglais, Cinq-Mars à Richelieu, Meursault à ses juges et Roquentin aux bourgeois de Bouville mais ces héros sont toujours supérieurs et leur supériorité est toujours absolue. Cela seul importe vraiment. Cette supériorité exprime l'essence même de la révélation romantique et individualiste.

L'œuvre romantique est une arme contre les *Autres*. Ce sont toujours les *Autres* qui jouent le rôle des Anglais, de Richelieu, des juges et des bourgeois de Bouville. L'auteur éprouve un besoin de justification si pressant qu'il est toujours à la recherche de l'exception; il lui faut s'identifier étroitement à celle-ci *contre* tous les autres hommes, tel Don Quichotte lui-même imaginant persécutées toutes les femmes que le hasard a placées sur son chemin et tombant à bras raccourcis sur les frères, amants, maris et fidèles domestiques qui leur servent d'escorte. Les critiques ne se conduisent pas différemment. C'est bien ce genre de « protection » que pratiquent, depuis le XIXe siècle, sur Don Quichotte lui-même, les exégètes romantiques. Juste retour des choses de ce monde. Voyant en Don Quichotte une superbe exception, les critiques embrassent aveuglément sa cause; ils rompent des lances en sa faveur contre les autres personnages du roman et contre l'auteur lui-même, s'il le faut, sans jamais se demander quelle peut être, chez Cervantès, la signification de l'exceptionnel. Ils font ainsi un tort considérable à l'œuvre dont ils se proclament les champions.

Tous ces sauvetages intempestifs finissent par nuire à ce qu'ils prétendent sauver. Ne nous étonnons pas que toutes les générosités romantiques aient des conséquences également catastrophiques. Qu'importent, au fond, à Don Quichotte, les belles dont il massacre la famille ! Qu'importe aux chevaliers errants de la littérature l'œuvre romanesque qu'ils exaltent sans mesure ! La « victime » à sauver n'est jamais qu'un prétexte pour s'affirmer glorieusement contre tout l'univers. Ce n'est pas nous qui le disons, ce sont les romantiques eux-mêmes, qui se réclament du héros de Cervantès et à plus juste titre qu'ils ne pensent. Rien de plus donquichottesque, assurément, que l'interprétation romantique de Don Quichotte. Il faut même donner la palme aux modernes imitateurs de la chevalerie errante ; il faut reconnaître qu'ils l'emportent sur leur modèle. Don Quichotte, en effet, se battait à mauvais escient mais il se battait pour des femmes bien vivantes : c'est pour un personnage de fiction que les critiques romantiques pourfendent d'imaginaires ennemis. Ils élèvent donc au carré l'extravagance habituelle de Don Quichotte. Cervantès, heureusement, a prévu ce sommet « d'idéalisme » et il n'a pas manqué d'y faire grimper son héros. Ce n'est pas au Don Quichotte ferraillant à tort et à travers sur les grands chemins de Castille qu'il faut comparer les nobles défenseurs d'une cause littéraire inexistante, c'est au Don Quichotte destructeur des marionnettes de Maître Pierre, c'est au Don Quichotte perturbateur d'un spectacle qu'il ne sait pas contempler avec un recul esthétique suffisant. En portant le coefficient d'illusion à la puissance supérieure, l'inépuisable génie de Cervantès nous fournit à point nommé la métaphore dont nous avions besoin.

Dans le cas de Stendhal, le contresens romantique est moins spectaculaire mais il n'est pas moins

grave. Ce contresens est d'autant plus difficile à éviter que, chez Stendhal comme chez les romantiques, l'exception est plus admirable que la norme. Mais elle l'est différemment, tout au moins dans les grandes œuvres romanesques. Il n'y a pas, dans ces œuvres, identification entre le héros passionné, le créateur et le lecteur. Stendhal ne peut pas être Fabrice car il comprend Fabrice mieux que Fabrice ne se comprend lui-même. Si le lecteur comprend Stendhal il ne peut pas, lui non plus, s'identifier à Fabrice.

Si le lecteur comprend Vigny il s'identifie à Chatterton, s'il comprend Sartre il s'identifie à Roquentin. C'est là une différence capitale entre l'exception romantique et l'exception stendhalienne.

La critique romantique isole dans le roman stendhalien les scènes qui flattent la sensibilité contemporaine. Après avoir fait de Julien une canaille, au XIX[e] siècle, elle en fait, de nos jours, un héros et un saint. Si l'on reconstituait la série entière des contrastes révélateurs on constaterait l'indigence des interprétations outrées que propose toujours cette critique romantique. On retrouverait le contrepoint ironique auquel nous substituons, trop souvent, le tonnerre monotone des malédictions égotistes. En figeant les oppositions et en leur donnant un sens univoque on ruine la conquête suprême du romancier, cette sublime égalité de traitement entre le *Moi* et l'*Autre* que ne compromet pas chez un Cervantès ou un Stendhal, mais qu'assure au contraire la dialectique subtile de la norme et de l'exception.

Il s'agit là, dira-t-on, de différences morales et métaphysiques. Sans doute, mais l'esthétique dans le roman génial ne constitue plus un royaume distinct; elle rejoint l'éthique et la métaphysique. Le romancier multiplie les contrastes ; comme le sculpteur il atteint le modelé en multipliant les surfaces dans des plans différents. Le romantique, prisonnier de l'opposition manichéenne entre *Moi* et les *Autres*, opère toujours sur le même plan. Au héros vide et sans visage qui dit « Je » s'oppose le masque grimaçant de l'*Autre*. A l'intériorité pure s'oppose l'extériorité absolue.

Le romantique, comme le peintre moderne, peint à deux dimensions. Il ne peut pas conquérir la profondeur romanesque car il ne peut pas rejoindre l'*Autre*. Le romancier dépasse la justification romantique. Plus ou moins subrepticement, plus ou moins ouvertement, il franchit la barrière entre le *Moi* et l'*Autre*. C'est ce franchissement mémorable, nous le verrons dans notre dernier chapitre, qui est enregistré dans le roman lui-même sous forme d'une réconciliation entre le héros et le monde au moment de la mort. C'est dans la conclusion et la conclusion seule que le héros parle au nom du romancier. Et ce héros mourant renie toujours son existence passée.

La réconciliation romanesque a un double sens, esthétique et éthique. Le héros-romancier conquiert la troisième dimension romanesque parce qu'il dépasse le désir métaphysique et parce qu'il découvre un *Semblable* dans ce médiateur qui le fascinait. La réconciliation romanesque permet entre l'*Autre* et le *Moi*, entre l'observation et l'introspection une synthèse impossible à la révolte romantique. Elle permet au romancier de *tourner autour de ses personnages* et de leur donner, avec la troisième dimension, la liberté véritable et le mouvement.



L'exception stendhalienne fleurit toujours sur le terrain le plus défavorable, en principe, à son développement ; en province plutôt qu'à Paris, chez les femmes et non pas chez les hommes, chez les roturiers et non pas chez les nobles. Il y a plus de noblesse vraie chez le grand-père Gagnon que dans tout le ministère de M. de Polignac. La hiérarchie sociale n'est donc pas dépourvue de signification dans l'univers romanesque. Au lieu de refléter directement les vertus stendhaliennes

d’énergie et de spontanéité, elle les reflète indirectement; tel un miroir diabolique elle nous en présente l’image renversée.

La dernière héroïne de Stendhal, Lamiel, la fille du diable, réunit sur sa charmante personne tous les signes d’élection que les vaniteux prennent pour des malédictions : femme, orpheline, pauvre, ignorante, provinciale et roturière, Lamiel a plus d’énergie que les hommes, plus de distinction que les aristocrates, plus de raffinement que les Parisiens, plus de spontanéité que les prétendus gens d’esprit.

Le désordre de l’univers romanesque reflète encore l’ordre traditionnel de la société. Il n’est pas encore absence de tout ordre et désordre absolu. L'univers stendhalien est une pyramide posée sur sa pointe. Cet équilibre quasi miraculeux ne peut pas durer. Il est propre à la période qui suit immédiatement l’ère révolutionnaire. La pyramide de l’ancienne société va bientôt s’écrouler et se briser en une multitude de fragments informes. Nous ne retrouverons plus d’ordre au sein du désordre dans les romans postérieurs à Stendhal. Chez Flaubert, déjà, les choses n’ont plus un sens opposé à celui qu’elles devraient avoir; elles n’ont presque plus ou plus du tout de sens. Les femmes ne sont ni plus ni moins authentiques que les hommes, les Parisiens ne sont ni plus ni moins vaniteux que les provinciaux, les bourgeois ne sont ni plus ni moins énergiques que les aristocrates.

Dans cet univers flaubertien le désir spontané n’a pas disparu – il ne disparaît jamais complètement – mais les exceptions ont diminué en nombre et en importance. Elles n’évoluent plus, surtout, avec l’aisance souveraine du héros stendhalien. Dans le conflit qui les oppose à la société ce sont toujours elles qui ont le dessous. L'exception est une plante chétive qui croît dans l’intervalle de monstrueux pavés.

Ce n’est pas le seul caprice du romancier, ou son humeur particulièrement chagrine qui réduit ainsi le rôle du désir spontané dans l’univers romanesque : c’est le progrès de la maladie ontologique.

Nous avons vu que le désir spontané est encore la norme chez Cervantès ; il est devenu l’exception chez Stendhal. Chez Cervantès le désir métaphysique se détache sur un fond de bon sens, chez Stendhal c’est le désir spontané qui se détache sur un fond métaphysique. Le désir triangulaire est devenu le désir le plus banal. Il ne faut pas tirer, sans doute, des conclusions trop rigoureuses de ce renversement technique. On ne doit pas chercher dans l’œuvre romanesque l’expression d’une vérité statistique du désir. Le choix d’un procédé dépend d’une infinité de facteurs dont le moindre n’est pas le souci, tout à fait légitime, d’efficacité. Toute technique comporte un certain grossissement dont on ne doit pas confondre les effets avec la révélation romanesque proprement dite.

Il n’en reste pas moins que le choix de techniques opposées, chez Cervantès et chez Stendhal, est significatif. C'est l’aggravation et la propagation du désir métaphysique qui permet, et même qui exige, le renversement. Le désir métaphysique se fait toujours plus général. Chez Cervantès la révélation romanesque est centrée sur l’individu, chez Stendhal et les autres romanciers de la médiation interne l’accent se déplace vers la collectivité.

A partir de Flaubert, et en dehors de quelques cas tout à fait spéciaux, tels que *L'Idiot* de Dostoïevski, le désir spontané joue un rôle si mineur qu’il ne peut même plus servir de révélateur romanesque. L'exception flaubertienne conserve d’ailleurs une certaine signification sociale, indirecte et négative. Dans *Madame Bovary* les seules exceptions sont la paysanne des comices qui

échappe au désir bourgeois par la misère et le grand médecin qui échappe par le savoir. Ces exceptions jouent un peu le même rôle que chez Stendhal ; la vieille paysanne assure un contraste révélateur avec les bourgeois épanouis qui trônent sur l'estrade. De même, le grand médecin fait ressortir la nullité de Charles et de Homais, mais sa présence est trop silencieuse et trop épisodique pour porter le poids principal de la révélation. L'exception ne survit plus que dans les régions tout à fait excentriques de l'univers romanesque.

L'opposition entre Mme de Rênal et son mari, entre Mme de Rênal et les bourgeoises de Verrières est toujours essentielle. L'opposition entre Emma et Charles, entre Emma et les bourgeois de Yonville n'est essentielle que dans l'esprit d'Emma. Lorsque les contrastes subsistent leur valeur révélatrice est assez faible. Dans la plupart des cas, tout se fond dans une grisâtre uniformité. L'avance du désir métaphysique ne fait pas que multiplier les oppositions vides; elle affaiblit les oppositions concrètes ou les rejette sur les marges extrêmes de l'univers romanesque.

Cette avance du désir métaphysique se fait sur deux fronts différents. La maladie ontologique s'aggrave dans les régions déjà contaminées; elle s'étend, d'autre part, à des régions jusque-là épargnées. C'est cette invasion de territoires vierges qui constitue le sujet véritable de *Madame Bovary.* Il faut reprendre, pour situer l'héroïne au sein d'une histoire du désir métaphysique, la définition si perspicace d'un critique de Flaubert : « Madame Bovary c'est Madame de Rênal un quart de siècle plus tard. » Ce jugement est un peu schématique mais il dégage un aspect essentiel du désir flaubertien. Mme Bovary appartient aux régions « supérieures » du désir triangulaire ; elle souffre les premières atteintes d'un mal qui débute toujours par la médiation externe. Bien que chronologiquement postérieur aux œuvres de Stendhal, le roman de Flaubert doit donc précéder ceux-ci dans un exposé théorique du désir métaphysique.

L'évolution du désir métaphysique explique beaucoup de différences entre Stendhal et Flaubert. Chaque romancier se trouve en face d'un moment unique de la structure métaphysique. Les problèmes techniques ne se posent donc jamais deux fois de suite dans les mêmes termes.

La brièveté de Stendhal et son ironie fulgurante reposent sur le réseau d'exceptions qui pénètre de part en part la substance romanesque. Une fois que le lecteur est dans le secret des oppositions, le moindre malentendu entre deux personnages fait surgir le schéma passion-vanité et révèle le désir métaphysique. Tout repose sur le contraste entre la norme et l'exception. Le passage du positif au négatif est aussi rapide que le passage de la lumière à l'obscurité quand on manie un interrupteur électrique. D'un bout à l'autre du roman stendhalien les éclairs de la passion illuminent les ténèbres de la vanité.

Flaubert ne dispose plus de la lumière stendhalienne ; les électrodes se sont écartées et le courant ne passe plus. Les oppositions flaubertiennes relèvent presque toutes du type Rênal-Valenod, en plus vide et plus têtu encore. Chez Stendhal le ballet des deux rivaux se déroulait en présence d'un témoin qui l'interprétait pour nous. Stendhal n'avait qu'à nous montrer le « rire intérieur » de Julien pour nous éclairer sur la conversion libérale de M. de Rênal. Chez Flaubert il n'y a plus de lumière, plus d'éminence d'où l'on dominerait la plaine. Il faut donc traverser pas à pas cette immense plaine bourgeoise.



Il faut révéler sans aide extérieure le néant des oppositions. Tel est le problème qui se pose à Flaubert. Il se confond avec celui de la *bêtise,* obsession majeure de cette existence littéraire. Pour résoudre ce problème, Flaubert invente le style des fausses énumérations et des fausses antithèses.

Entre les divers éléments de l'univers romanesque aucune opération réelle n'est possible. Ces éléments ne s'additionnent pas, ils ne s'opposent pas non plus concrètement. Ils s'affrontent symétriquement et retombent au néant. C'est la juxtaposition impassible qui révèle l'absurdité. L'inventaire s'allonge mais la somme est toujours égale à zéro. Ce sont toujours les mêmes oppositions vides entre aristocrates et bourgeois, dévots et athées, réactionnaires et républicains, amants et maîtresses, parents et enfants, riches et pauvres... L'univers romanesque est un palais rempli d'ornements absurdes et de fausses fenêtres qui sont là « pour la symétrie ».

Les antithèses grotesques de Flaubert caricaturent les antithèses sublimes de Hugo ou ces catégories sur lesquelles le savant positiviste fonde des classifications qu'il croit définitives. Le bourgeois s'enchante de ces richesses illusoires. Produits de la médiation interne, ces concepts opposés sont aux valeurs authentiques ce qu'est à la libre nature le prodigieux jardin de *Bouvard et Pécuchet*. L'œuvre de Flaubert est un « discours sur le peu de réalité » infiniment plus audacieux que celui d'André Breton, car le romancier s'attaque à la science et à l'idéologie, c'est-à-dire à l'essence même de la vérité bourgeoise, qui était alors toute-puissante. Les « idées » des personnages flaubertiens sont encore plus dénuées de signification que celles des vaniteux stendhaliens. Elles rappellent les organes inutiles, fréquents dans le monde animal, les appendices monstrueux dont on ne saurait dire pourquoi telle espèce, plutôt que telle autre, se trouve dotée. On songe à ces cornes immenses qui ne servent à certains herbivores qu'à s'affronter interminablement en des combats stériles.

L'opposition se nourrit d'une double nullité, d'une indigence spirituelle égale de part et d'autre. Homais et Bournisien symbolisent les deux moitiés opposées et solidaires de la France petite-bourgeoise. Les couples flaubertiens ne « pensent » que dans leur grotesque accouplement, tels deux ivrognes qui ne conservent l'équilibre que parce qu'ils cherchent, tous les deux, à se le faire perdre. Homais et Bournisien se fécondent mutuellement et ils finissent par s'endormir, côte à côte, demi-tasse en main, devant le cadavre d'Emma Bovary. A mesure que mûrit le génie romanesque flaubertien, les oppositions se font toujours plus creuses ; l'identité des contraires s'affirme avec toujours plus de force. L'évolution aboutit à Bouvard et Pécuchet qui s'opposent et se complètent aussi parfaitement que deux bibelots sur une cheminée bourgeoise.

Dans ce dernier roman, la pensée moderne perd ce qui lui restait de dignité et de force en perdant la durée et la stabilité. Le rythme des médiations se précipite. Idées et systèmes, théories et principes s'affrontent par paires opposées, toujours négativement déterminées. Les oppositions sont dévorées par la symétrie. Elles ne jouent plus qu'un rôle décoratif. L'individualisme petit-bourgeois s'achève par l'apothéose bouffonne de l'Identique et de l'Interchangeable.

CHAPITRE VII

L'ascèse du héros

Tout désir qui se montre peut susciter ou redoubler le désir d’un rival. Il faut donc dissimuler le désir pour s’emparer de l’objet. C'est cette dissimulation que Stendhal nomme *hypocrisie*. L'hypocrite réprime, dans son désir, tout ce qui *peut être vu*, c’est-à-dire tout ce qui est élan vers l’objet. Or le désir est dynamique. Il se confond presque avec l’élan qu’il provoque. L'hypocrisie qui triomphe dans l’univers du *Noir* s’en prend donc à tout ce qu’il y a de réel dans le désir. Seule cette dissimulation du désir et *pour* le désir peut fonder une « dialectique du maître et de l’esclave ». L'hypocrisie ordinaire, l’hypocrisie portant sur les faits et les croyances n’est pas en cause ici; elle ne saurait départager les hommes car elle est à la portée du premier venu.

C'est un même désir que copient les deux partenaires en médiation ; ce désir ne peut donc rien suggérer à l’un sans le suggérer également à l’autre. La dissimulation doit être parfaite car la clairvoyance du Médiateur est absolue. L'hypocrite doit réprimer toutes ses tentations car elles sont toutes présentes à l’esprit de son dieu. Le modèle-disciple devine les moindres tressaillements de son disciple-modèle. Le médiateur, comme le dieu de la bible « sonde et les cœurs et les reins ». L'hypocrisie *pour* le désir ne réclame pas moins de volonté que l’ascétisme religieux. Dans les deux cas ce sont les mêmes forces qu’il s’agit de contrecarrer.

La carrière de Julien dans l’univers du *Noir* est aussi difficile qu’une carrière militaire dans l’univers du *Rouge*. Mais la direction de l’effort a changé. Dans l’univers où le désir passe toujours par l’*Autre* l’action véritablement efficace porte toujours sur le *Moi*. Elle est tout intérieure. Le romancier ne peut donc plus se contenter de décrire les gestes et de répéter les paroles de ses personnages. Il doit violer les consciences car gestes et paroles ne font plus que mentir.

Les sots de Verrières et d’ailleurs s’imaginent que tout est chance ou calcul machiavélique dans l’ascension fulgurante du petit séminariste. Le lecteur qui pénètre, à la suite de Stendhal, dans la conscience de Julien doit renoncer à cette vue simpliste. Julien Sorel doit sa réussite à une étrange force d’âme qu’il cultive avec la passion du mystique. Cette force est au service du Moi comme la vraie mystique est au service de Dieu.

Julien Sorel enfant pratique déjà l’ascèse *pour* le désir. Tout un mois il garde un bras en écharpe pour se punir d’avoir laissé voir sa pensée véritable au sujet de Napoléon. Les critiques perçoivent le sens ascétique du bras en écharpe mais ils n’y voient guère qu’un « trait de caractère ». Ils ne comprennent pas que l’univers du *Noir* est tout entier présent dans ce geste enfantin. Le bras en écharpe est la rançon d’un instant de franchise, c’est-à-dire d’un instant de faiblesse. A l’autre extrémité du roman l’indifférence héroïque envers Mathilde est la rançon d’un second instant de franchise. Julien a laissé voir à Mathilde le désir qu’il éprouve pour elle. La faute est analogue, l’autopunition ne l’est pas moins. Toute infraction au code d’hypocrisie se solde par un redoublement de dissimulation ascétique.

Nous ne percevons pas l’identité des deux conduites car le bras en écharpe n’a aucune

conséquence concrète tandis que l'indifférence héroïque assure la reconquête de Mathilde. Le bras en écharpe nous paraît « irrationnel » mais l'indifférence simulée se présente à nous comme une « tactique amoureuse ». Le second geste ascétique se situe dans l'univers terre-à-terre et rassurant de la « psychologie » romanesque. Le succès de Julien nous fait croire au caractère positif de l'entreprise. Nous nous persuadons aisément qu'il y a obscurité complète chez l'enfant et calcul lucide chez l'adulte. Mais Stendhal ne présente pas les choses ainsi. Les deux conduites se situent dans une même pénombre de la conscience. L'instinct qui parle à Julien, l'instinct d'hypocrisie, n'est jamais rationnel mais il est infaillible. C'est à lui que Julien devra tous ses triomphes.

Le bras en écharpe constitue le premier moment de l'ascèse souterraine, celui de la gratuité absolue. Cette gratuité est inséparable de la notion même d'ascèse. La reconquête de Mathilde constitue le deuxième moment, celui de la récompense. Percevoir l'identité des deux conduites c'est poser le problème de l'ascèse *pour* le désir dans toute son ampleur. La reconquête de Mathilde nous prouve que cette ascèse ne constitue pas une absurdité superposée à l'absurdité initiale et fondamentale du désir métaphysique. Le renoncement pour le désir est parfaitement justifié. C'est en effet le désir du médiateur-rival, dans la médiation interne, qui sépare le sujet de l'objet. Mais le désir de ce médiateur est lui-même copié sur le désir du sujet. L'ascèse pour le désir décourage l'imitation; elle seule peut donc se frayer un chemin vers l'objet.

De même que le mystique se détourne du monde pour que Dieu se tourne vers lui et lui fasse don de sa grâce, Julien se détourne de Mathilde pour que Mathilde se tourne vers lui et fasse de lui l'objet de son propre désir. L'ascèse *pour* le désir est tout aussi légitime et féconde, dans le contexte triangulaire, que l'ascèse « verticale » au sein de la vision religieuse. L'analogie entre la transcendance déviée et la transcendance verticale est plus étroite encore que nous ne le soupçonnions.

Dostoïevski, comme Stendhal, souligne sans cesse cette analogie entre les deux transcendances. Dolgorouki, le héros de *L'Adolescent*, pratique un ascétisme un peu semblable à celui de Julien. Dolgorouki, comme Julien, a son « idée », c'est-à-dire son modèle religieusement imité. Ce modèle n'est plus Napoléon le conquérant mais Rothschild le millionnaire. Dolgorouki veut gagner son argent en pratiquant une existence d'économies héroïques. Après quoi il renoncera à sa fortune pour montrer aux *Autres* l'immensité de son mépris. Il se prépare à l'existence austère qui l'attend en jetant par la fenêtre les repas que lui monte une servante dévouée. Pendant plus d'un mois il se nourrit d'eau et de pain en maudissant cette vieille servante qui lui « veut du bien ».

Nous sommes très proches du bras en écharpe de Julien. Et lorsque l'errant Makar raconte la vie de privations que mènent les saints ermites au désert, Dolgorouki, ce même Dolgorouki qui jette ses soupes par la fenêtre, condamne hautement un mode d'existence « inutile à la société ». Incapable de saisir l'inquiétante analogie entre l'ascèse religieuse et sa propre conduite, il tranche la question du monachisme sur un ton péremptoire, en homme *moderne* et *lucide*, en homme qui sait que « deux et deux font quatre ». Le rationaliste ne veut pas percevoir la structure métaphysique du désir; il se contente d'explications dérisoires, il fait appel au « bon sens » et à la « psychologie ». Son assurance n'est en rien diminuée par le fait qu'il pratique lui-même, plus ou moins consciemment, l'ascèse *pour* le désir. Incapable de s'analyser et entraîné par son orgueil, il applique instinctivement les préceptes de la mystique souterraine, toujours analogues et inverses aux principes de la mystique chrétienne : « *Ne demandez pas et l'on vous donnera; ne cherchez pas et vous trouverez; ne frappez pas et l'on vous ouvrira.* » A mesure que l'homme s'éloigne de Dieu, nous dit Dostoïevski, il s'enfonce dans l'irrationnel, d'abord au nom de la raison et ensuite en son

nom propre.

L'ambiguïté du prêtre, chez Stendhal, est liée aux deux directions que peut prendre le renoncement. L'hypocrisie la plus profonde ne se distingue de la vertu qu'à ses fruits empoisonnés. Le contraste entre bon et mauvais prêtre est total mais subtil. Julien confondra longtemps l'abbé Pirard avec les coquins qui l'entourent.

Pour Nietzsche, qui affirmait tant devoir à Stendhal sur le terrain de la psychologie, c'est le soldat qui est le moins exposé au ressentiment, le prêtre qui l'est le plus. Dans l'univers du *Rouge* qui est celui de la violence légitime, les passions violentes se donnent libre cours. Dans l'univers du *Noir*, au contraire, les passions se cachent. Le prêtre y jouit d'un avantage incontestable puisqu'il fait profession de dominer ses désirs. Il possède une maîtrise de lui-même aussi fatale dans le mal qu'elle peut être souveraine dans le bien. Stendhal juge significatif le rôle de l'Eglise sous la Restauration parce qu'il perçoit les exigences ascétiques de la médiation interne. L'action souterraine de la Congrégation relève de cette médiation. La vocation « religieuse » de Julien ne s'explique pas entièrement par l'opportunisme. Elle relève déjà de cette religion à l'envers qui s'implante dans l'univers du *Noir*.

Loin de décourager tout rapprochement avec Dostoïevski, l'anticléricalisme de Stendhal exprime, à sa façon, une idée essentiellement dostoïevskienne : l'analogie entre les deux transcendances. Cet anticléricalisme n'a rien à voir avec celui de Rabelais ou de Voltaire. Ce ne sont pas les abus d'un clergé jouisseur et médiéval que dénonce le romancier. Bien au contraire. L'hypocrisie religieuse dissimule la médiation double. Stendhal a souvent succombé au plaisir de scandaliser mais il n'a jamais vraiment confondu l'Eglise, ni le Christianisme, avec les caricatures dont se réclamaient les milieux réactionnaires de la Restauration. Dans la société de Stendhal, il ne faut pas l'oublier, l'Eglise est « à la mode » ; dans celle de Dostoïevski, elle a cessé de l'être.

Dans l'univers dostoïevskien, la transcendance déviée ne se dissimule plus derrière la religion. Ne croyons pas, pourtant, que les personnages des *Démons* nous montrent leur vrai visage en se faisant athées. Les Possédés ne sont pas plus athées que les dévots stendhaliens ne sont croyants. C'est toujours en fonction de la haine, que les victimes du désir métaphysique adoptent leurs idées politiques, philosophiques et religieuses. La pensée n'est plus qu'une arme pour les consciences affrontées. Jamais, semble-t-il, elle n'a tant compté. En réalité elle ne compte plus du tout. Elle est tout entière asservie à la concurrence métaphysique.

L'ascèse pour le désir est une conséquence inéluctable du désir triangulaire. On la retrouve donc chez tous les romanciers de ce désir. Elle est déjà présente chez Cervantès. Don Quichotte fait sa pénitence amoureuse, à l'instar d'Amadis. Bien qu'il n'ait rien à reprocher à Dulcinée il se dépouille de ses vêtements et se précipite sur les rochers pointus de la sierra. La grosse farce, comme toujours, cache une idée profonde. Le narrateur proustien pratique, lui aussi, l'ascèse pour le désir dans ses relations avec Gilberte. Il résiste à la tentation d'écrire, il fait tout pour dominer sa passion.

La conscience malheureuse de Hegel et le projet sartrien d'être Dieu sont le fruit d'une orientation têtue vers l'au-delà, d'une impuissance à abandonner les modes religieux du désir lorsque ceux-ci sont dépassés par l'histoire. La conscience romanesque est malheureuse, elle aussi, parce que son besoin de transcendance survit à la foi chrétienne. Mais les ressemblances s'arrêtent là. L'homme moderne ne souffre pas, aux yeux du romancier, parce qu'il refuse de prendre une conscience pleine et entière de son autonomie, il souffre parce que cette conscience, réelle ou

illusoire, lui est intolérable. Le besoin de transcendance cherche à se satisfaire dans l'en deçà et entraîne le héros dans toutes sortes de folies. Stendhal et Proust, tout incroyants qu'ils sont, se séparent sur ce point de Hegel et de Sartre pour rejoindre Cervantès et Dostoïevski. Le philosophe athée ne voit dans la religion chrétienne qu'un humanisme trop timide encore pour s'affirmer pleinement. Le romancier, qu'il soit chrétien ou non, voit dans le soi-disant humanisme moderne une métaphysique souterraine, incapable de reconnaître sa propre nature.



L'exigence de dissimulation propre à la médiation interne a des conséquences particulièrement déplorables dans le domaine sexuel. C'est sur le corps du médiateur que porte le désir du sujet. Le médiateur est donc le maître absolu de cet objet; il peut en accorder ou en refuser la possession au gré de son caprice. Le sens de ce caprice n'est pas difficile à prévoir si ce médiateur, lui non plus, n'est pas capable de désirer spontanément. Que le sujet laisse paraître son désir de possession et le médiateur, aussitôt, copiera ce désir. Il désirera son propre corps ; il lui conférera, en d'autres termes, une telle valeur que s'en déposséder lui paraîtra scandaleux. Même si le médiateur ne copie pas le désir du sujet, il ne répondra pas à ce désir ; la victime du mal ontologique se méprise trop, en effet, pour ne pas mépriser l'être qui la désire. Dans le domaine sexuel comme dans tous les autres domaines, la médiation double exclut toute réciprocité entre le *Moi* et l'*Autre.*

L'abandon au désir sexuel a toujours des conséquences redoutables pour l'amant. Celui-ci ne peut espérer aimanter vers lui les désirs de l'aimée que s'il feint l'indifférence. Mais il ne peut dissimuler son désir qu'en réprimant l'élan qui l'emporte vers le corps de l'aimée, en réprimant, en d'autres termes, tout ce qu'il y a de réel et de concret dans le désir amoureux.

La sexualité a donc, elle aussi, son ascèse *pour* le désir. Mais l'intervention de la volonté dans l'activité érotique n'est jamais sans danger. Chez Julien Sorel, l'ascèse *pour* le désir est le fruit d'une libre décision. A mesure que le médiateur se rapproche, cette situation se modifie. Le contrôle de la conscience perd son efficacité. La résistance au désir se fait toujours plus douloureuse mais elle ne dépend plus de la volonté. Ecartelé entre deux forces de sens contraire, le sujet est en proie à la fascination. Il a d'abord refusé, par souci tactique, de s'abandonner au désir; il se découvre maintenant incapable d'un tel abandon. La merveilleuse maîtrise de soi dont s'enorgueillit le Don Juan moderne mène tout droit au « fiasco » stendhalien. Toute notre littérature contemporaine témoigne, plus ou moins consciemment, de l'angoissante proximité des deux thèmes. Les conquérants d'André Malraux sont tous hantés d'impuissance sexuelle. L'œuvre d'Ernest Hemingway serait plus véridique si le Jake de *The Sun also Rises*, au lieu d'être un mutilé de guerre, constituait simplement *l'autre face* de ces êtres merveilleusement flegmatiques et superbement virils que nous admirons dans les autres romans.

Julien Sorel le calculateur et Octave de Malivert, le héros impuissant d'*Armance*, ne sont, sans doute, qu'une seule et même personne. L'interdit qui pèse sur le désir ne peut être levé que si l'être aimé, pour une raison ou une autre, est incapable de *voir* son amant et de sentir ses caresses. L'amant n'a plus à craindre d'offrir à l'être aimé le spectacle humiliant de son propre désir. Julien voudrait anéantir la conscience de Mathilde lorsque celle-ci tombe enfin dans ses bras : « Ah ! couvrir de baisers ces joues si pâles et que tu ne le sentisses pas. » On retrouve des traits analogues chez les romanciers postérieurs. Le narrateur proustien ne connaît un instant de plaisir qu'auprès d'Albertine *endormie.* Chez les amants dostoïevskiens, le meurtre qui supprime le regard de la femme aimée et nous la livre, non pas tant sans défense que sans conscience, est une perpétuelle tentation. Le sujet désirant, par une contradiction révélatrice, finit par détruire cet *esprit* qu'il ne

peut pas assimiler.

Bien des traits de l'érotisme dit *moderne* se rattachent sans peine, une fois qu'on les a débarbouillés de leurs fards romantiques, à la structure triangulaire du désir. Erotisme essentiellement métaphysique et contemplatif, il triomphe au XVIIIe siècle dans la littérature égrillarde et de nos jours au cinéma. Il multiplie sans cesse ses moyens de suggestion et il sombre peu à peu dans l'imaginaire pur. Après s'être défini comme une exaltation de la volonté il aboutit à l'onanisme. Cette ultime tendance s'affirme de plus en plus ouvertement dans certaines œuvres du néo-romantisme contemporain.

La sexualité est le miroir de l'existence tout entière ; la fascination est partout mais elle ne s'avoue jamais ; elle cherche à se faire passer tantôt pour du « détachement », tantôt pour de « l'engagement ». Le paralytique prétend son immobilité *choisie*. Il faudrait étudier les obsessions sexuelles de notre littérature contemporaine. On y retrouverait certainement la double impuissance à la communion et à la solitude qui caractérise toutes les activités du sujet désirant au stade paroxystique de la médiation interne. Paralysé par le regard du médiateur, le héros veut se soustraire à ce regard. Toute son ambition se borne, désormais, à voir sans être vu; c'est là le thème du *voyeur* si important déjà chez Proust et chez Dostoïevski et plus important encore dans la fiction contemporaine dite « nouveau roman ».



Le *dandysme* est lié à la grande question de l'ascèse pour le désir. Il est donc naturel que le dandysme intéresse Stendhal. Il intéresse aussi Baudelaire mais l'interprétation du poète est très différente de celle du romancier. Le poète romantique fait du dandysme un « reste des époques aristocratiques » ; le romancier en fait, au contraire, un produit des temps modernes. Le dandy appartient tout entier à l'univers du *Noir*. C'est le triomphe de la vanité triste sur la vanité gaie qui lui permet de s'acclimater à Paris. Le dandy vient d'Angleterre où le désir métaphysique est plus évolué qu'en France. Tout de noir vêtu il ne rappelle en rien ces élégants d'Ancien Régime qui ne craignaient pas de s'étonner, d'admirer, de désirer et même de rire aux éclats.

Le dandy se définit par l'affectation de froideur indifférente. Mais cette froideur n'est pas celle du stoïque, c'est une froideur calculée pour enflammer le désir, une froideur qui ne cesse de répéter aux *Autres* : « Je me suffis à moi-même. » Le dandy veut faire copier aux *Autres* le désir qu'il prétend éprouver pour lui-même. Il promène son indifférence dans les lieux publics comme on promène un aimant dans la limaille de fer. Il universalise, il industrialise l'ascétisme pour le désir. Rien de moins aristocratique que cette entreprise ; elle trahit l'âme bourgeoise du dandy. Ce Méphistophélès en haut-de-forme voudrait être le capitaliste du désir.

On retrouvera donc le dandy, sous des formes un peu différentes, chez tous les romanciers de la médiation interne. Stendhal, Proust et Dostoïevski lui-même ont créé des dandys. Lorsque Karmazinov lui demande qui est Stavroguine, Verkhovenski répond : « C'est une espèce de Don Juan. » Stavroguine est la plus monstrueuse, la plus satanique incarnation du dandysme romanesque. Dandy suprême et suprêmement heureux, pour son plus grand malheur, Stavroguine est au-delà de tout désir. On ne sait pas s'il a cessé de désirer parce que les *Autres* le désirent ou si les *Autres* le désirent parce qu'il a cessé de désirer. Il y a là un cercle vicieux auquel Stavroguine ne peut plus échapper. N'ayant plus, lui-même, de médiateur, il devient le pôle magnétique du désir et de la haine. Tous les personnages des *Démons* sont ses esclaves ; ils gravitent inlassablement autour de lui; ils n'existent que pour lui, ils ne pensent que par lui.

Mais c'est Stavroguine, son nom l'indique, qui porte la croix la plus lourde. Dostoïevski veut nous montrer ce que peut être la « réussite » de l'entreprise métaphysique. Stavroguine est jeune, beau, riche, fort, intelligent et noble. Ce n'est pas, comme nous le suggèrent tant de critiques « à la page », parce que Dostoïevski éprouve pour son personnage une sympathie secrète qu'il le pare de dons aussi divers. Stavroguine illustre un cas théorique. Il doit réunir sur sa personne toutes les conditions du succès métaphysique pour que la « lutte du maître et de l'esclave » tourne toujours à son avantage. Stavroguine n'a pas besoin de tendre la main pour recevoir. C'est même parce qu'il ne tend jamais la main que tous les hommes, toutes les femmes, tombent à ses pieds et se livrent à lui. Victime de l'*acedia,* Stavroguine en est bientôt réduit aux plus horribles caprices et il finit par le suicide.

Le prince Muyshkine est à l'autre extrémité de l'échelle dostoïevskienne et ce héros joue, dans son univers romanesque, mais pour des raisons opposées, un rôle un peu semblable à celui de Stavroguine dans le sien. Le Prince n'est pas dépourvu de désirs mais ses rêves passent infiniment au-dessus des autres personnages de *L'Idiot*. Il est l'homme du désir le plus lointain dans l'univers du désir le plus proche. Au point de vue des êtres qui l'entourent c'est exactement comme s'il ne désirait pas. Il ne se laisse pas enfermer dans les triangles des autres. L'envie, la jalousie, et les rivalités foisonnent autour de lui mais il n'en subit pas la contagion. Il n'est pas indifférent, loin de là, mais sa charité et sa pitié ne lient pas comme lierait le désir. Il n'offre jamais aux autres personnages le support de sa vanité et l'on trébuche sans cesse autour de lui. C'est ainsi qu'il est un peu responsable de la mort du général Ivolguine car il laisse le malheureux s'enferrer sur ses propres mensonges. Un Lebedeff aurait interrompu, par amour-propre, le général; il lui aurait offert, en mettant en doute sa parole, l'exutoire de l'indignation.

Muyshkine n'offre de prise ni à l'orgueil ni à la honte ; son indifférence sublime ne peut qu'irriter les désirs vaniteux qui s'entrecroisent autour de lui. Son renoncement vrai a les mêmes conséquences que le renoncement faux du dandy. Comme Stavroguine, Muyshkine magnétise les désirs sans emploi. Il fascine tous les personnages de *L'Idiot*. Les jeunes gens « normaux » hésitent devant lui entre deux jugements contradictoires. Ils se demandent si le prince est un imbécile ou un tacticien consommé, un dandy d'une espèce supérieure.

Le triomphe du mal est si complet dans l'univers dostoïevskien, que l'humilité d'un Muyshkine, son effort admirable pour transfigurer par l'amour l'existence de son prochain, portent les mêmes fruits empoisonnés que l'atroce sécheresse de l'orgueil. On comprend pourquoi le prince et Stavroguine ont le même point de départ dans les brouillons du romancier. Cette origine commune ne prouve pas que Dostoïevski hésite entre le diable et le bon Dieu. Elle nous étonne parce que nous attachons trop d'importance, sous l'influence du romantisme, au héros individuel. Le souci fondamental du romancier n'est pas la création de personnages, c'est la révélation du désir métaphysique.

⁂

Le sujet désirant n'étreint jamais que du vide lorsqu'il s'empare de l'objet. Le maître reste donc, en fin de compte, aussi éloigné de son but que l'esclave. Il réussit, en simulant et en dissimulant le désir, à diriger à son gré le désir de l'*Autre.* Il possède l'objet mais cet objet perd toute valeur du fait même qu'il se laisse posséder. Mathilde conquise cesse bientôt d'intéresser Julien. Le narrateur proustien veut se défaire d'Albertine dès qu'il l'imagine fidèle. Lizaveta Nicolaevna n'a qu'à se donner à Stavroguine pour que ce dernier se détourne d'elle. L'esclave est aussitôt annexé au royaume du banal dont le maître est le centre. Chaque fois que le maître recommence à désirer et

s'avance vers l'objet, il croit quitter cette prison mais il l'emporte avec lui, comme son auréole le saint. Le maître poursuit donc indéfiniment sa morne exploration de la réalité, tel le savant positiviste qui espère parvenir à la connaissance suprême par l'épuisement du détail.

Le maître est voué à la désillusion et à l'ennui. On croirait, à l'entendre, qu'il reconnaît l'absurdité du désir métaphysique. Mais il n'a pas renoncé à tous les désirs. Il n'a renoncé qu'aux désirs dont l'expérience prouve qu'ils déçoivent son attente. Il a renoncé aux désirs faciles et aux êtres qui s'abandonnent sans défense. Seule l'attire, désormais, la menace, ou plutôt la promesse, d'une résistance victorieuse. Denis de Rougemont a perçu, dans *L'Amour et l'Occident*, cette fatalité de la passion romantique : « Il faut recréer des obstacles pour pouvoir de nouveau désirer et pour exalter ce désir aux proportions d'une passion consciente, intense, infiniment intéressante. »

Le maître n'est pas guéri mais blasé. Son cynisme est le contraire de la sagesse véritable. Il lui faut passer toujours plus près de l'esclavage pour secouer son ennui. Il ressemble au coureur qui pousse un peu plus sa machine à chaque tour de piste et doit finir par capoter.

Le Napoléon de Tolstoï illustre cette marche à l'esclavage par la plus grande maîtrise. Comme tous les bourgeois, Napoléon est un parvenu qui doit son succès à l'instinct ascétique de la médiation interne. Comme tous les bourgeois, il a confondu cet instinct ascétique avec l'impératif catégorique d'une morale absolument désintéressée. Mais Napoléon découvre, au sein du triomphe, que rien n'est changé en lui, et cette découverte le désespère. Il veut traquer dans le regard d'autrui un reflet de cette divinité qui lui échappe encore. Il veut être empereur de « droit divin », proclamer sa volonté *urbi et orbi*, exiger de l'univers entier qu'il obéisse.

Le maître cherche l'objet qui lui résistera. Stavroguine ne le trouve pas. Napoléon finit par le trouver. Les Napoléon sont beaucoup moins rares que les Stavroguine dans l'univers de la médiation interne. Ce n'est pas un destin aveugle qui s'acharne contre l'ambitieux, c'est la dialectique de l'orgueil et de la honte qui se poursuit implacablement au faîte des honneurs. Le trou de néant se creuse toujours dans l'âme du grand homme.

La dialectique romanesque du maître et de l'esclave éclaire la conception tolstoïenne de l'histoire. Napoléon se condamne lui-même car on n'a jamais le choix, dans l'univers de la médiation interne, qu'entre la maîtrise stérile du dandy et l'esclavage le plus abject. Isaiah Berlin, dans son brillant essai, *The Hedgehog and the Fox*, montre qu'il n'y a pas, chez Tolstoï, un déterminisme historique au sens habituel du terme. Le pessimisme du romancier ne s'appuie ni sur une chaîne inexorable de causes et d'effets, ni sur une conception dogmatique de la « nature humaine », ni sur quelque autre donnée directement accessible à l'investigation de l'historien et du sociologue. Comme tout objet désiré l'histoire est un « être de fuite ». Elle déjoue avec la même aisance les conjectures de l'homme de science et les calculs de l'homme d'action qui croit l'avoir domestiquée. Dans l'univers de la médiation interne le désir de toute-puissance, comme le désir de toute-science, contient en lui-même les germes de son échec. Le désir manque son objet au moment même où il semble le tenir car, en devenant visible il engendre les désirs rivaux qui lui feront obstacle. Ce sont les *Autres* qui freinent l'activité de l'individu et ce frein est d'autant plus efficace que l'activité est plus spectaculaire. Or c'est toujours vers le spectacle suprême de la toute-puissance que le maître, de désir en désir, est inexorablement attiré. Il marche donc toujours vers sa propre destruction.

⁂

Tous les succès éclatants, dans l'univers de la médiation double, relèvent de l'*indifférence*, réelle

ou simulée. C'est l'indifférence qui permet au père Sorel de l'emporter sur M. de Rênal ; c'est l'indifférence qui assure le triomphe de la Sanseverina à la Cour de Parme et celui de M. Leuwen à la Chambre des députés. Tout le secret consiste à faire de l'indifférence un spectacle sans laisser voir son jeu. La politique du banquier dans *Lucien Leuwen* pourrait se définir comme un dandysme parlementaire... Et la victoire de Kutuzov, dans *Guerre et Paix*, pourrait se définir comme un dandysme stratégique. En face de Napoléon, et en face des jeunes officiers de l'armée russe qui désirent trop la victoire pour la gagner, le vieux général incarne moins le génie militaire qu'une maîtrise supérieure de soi-même.

L'ascèse pour le désir est également illustrée dans l'œuvre de Balzac mais le jeu métaphysique ne se déroule pas avec la même rigueur géométrique que chez Stendhal, Proust ou Dostoïevski. Certains héros balzaciens triomphent de tous les obstacles par le courage brut et une activité qui porte principalement sur le monde extérieur. Ce ne sont pas les moulins à vent qui renversent les héros, ce sont les héros qui renversent les moulins à vent. Les lois du désir triangulaire ne permettent pas toujours d'interpréter la carrière de ces ambitieux balzaciens.

Après avoir pris d'assaut les objets de leur désir ces personnages s'installent dans une réelle et durable jouissance. Rastignac est parfaitement heureux dans sa loge aux Italiens. Le regard que lui jettent les spectateurs de l'orchestre et le regard qu'il se jette à lui-même ne se distinguent pas. Ce bonheur est celui dont rêve le dandy ou l'homme d'affaires bourgeois. Dans l'univers de la médiation interne chacun rêve, en faisant tourner la noria du désir, à la retraite qu'il va prendre non pas hors du monde mais dans un monde définitivement conquis, un monde possédé et encore désirable. Le destin de Rastignac ne révèle pas, il reflète le désir métaphysique.

Balzac est le poète épique du désir bourgeois et son œuvre reste pénétrée de désir. Les vitupérations balzaciennes contre la société moderne ont l'ambiguïté de certaines dénonciations contemporaines, celle du premier Dos Passos, par exemple. Elles sont toujours mêlées de vertige. L'indignation s'y distingue mal de la complaisance.

Il y a, chez Balzac, beaucoup d'intuitions parallèles à celles des romanciers que nous étudions dans cet ouvrage. Mais les lois du désir triangulaires ne sont pas toutes présentes et elles ne sont pas toujours présentes. Le réseau qui emprisonne le sujet désirant est plein de déchirures par où se glissent, assez souvent, l'auteur lui-même ou ses fondés de pouvoir. Chez les romanciers de notre groupe les mailles sont si serrées, le filet est si solide que personne ne peut échapper aux lois inexorables du désir sans échapper à ce désir lui-même.



Dans la médiation double la maîtrise récompense toujours, avons-nous dit, celui des deux partenaires qui cache le mieux son désir. La stratégie mondaine et amoureuse, dans l'univers proustien est toujours conforme à cette loi. Seule l'indifférence peut ouvrir au snob les portes d'un salon : « Les gens du monde sont tellement habitués à ce qu'on les recherche que qui les fuit leur semble un phénix. »

L'ascèse *pour* le désir est une exigence universelle dans les romans de la médiation interne. Loin de ramener les héros à un modèle unique cette loi permet de définir certaines différences entre Julien Sorel, par exemple, et le narrateur proustien. Marcel est condamné à l'esclavage car il est incapable de pratiquer jusqu'au bout la privation *pour* le désir :

La manière désastreuse dont est construit l'univers psychopathologique

veut que l’acte maladroit, l’acte qu’il faudrait avant tout éviter, soit justement l’acte calmant... quand la douleur est trop forte, nous nous précipitons dans la maladresse qui consiste à écrire, à faire prier par quelqu’un, à aller voir, à prouver qu’on ne peut pas se passer de celle qu’on aime.

Marcel cède à toutes les tentations dont triomphe Julien. Il y a bien un vaincu dans *Le Rouge et le Noir* mais ce n’est pas Julien, c’est Mathilde. Il y a bien des vainqueurs dans *La Recherche du temps perdu* mais ce ne sont jamais Marcel, Swann ou Charlus, ce sont Gilberte, Albertine, Odette et Morel. Une comparaison mécanique entre les héros stendhaliens et les héros proustiens ne révélera jamais l’unité du désir métaphysique et l’étroite parenté entre les deux romanciers car les héros principaux des deux œuvres représentent les moments opposés d’une même dialectique.

Les lois du désir sont universelles mais elles n’entraînent pas l’uniformité des œuvres romanesques, même sur les points précis de leur application. C'est la loi qui fonde la diversité et la rend intelligible. Julien Sorel est un héros-maître, Marcel est un héros-esclave. L'unité romanesque n’apparaît que si nous cessons de prendre le personnage – le sacro-saint individu – pour une entité parfaitement autonome et si nous dégageons les lois des rapports entre tous les personnages.

Dans *Le Rouge et le Noir* c’est presque toujours le regard d’un maître qui contemple l’univers romanesque. Nous pénétrons dans la conscience d’une Mathilde libre, indifférente et hautaine. Lorsque Mathilde devient esclave nous ne la voyons plus que de l’extérieur, par les yeux du maître qu’est désormais Julien. La lumière romanesque habite de préférence une conscience maîtresse; lorsque cette conscience perd la maîtrise, la lumière se détourne d’elle et passe chez son vainqueur. Chez Proust c’est l’inverse : la conscience qui tamise le jour du roman et lui donne sa qualité spécifiquement proustienne est presque toujours une conscience esclave.

Le passage de la maîtrise à l’esclavage éclaire beaucoup de contrastes entre Stendhal d’une part, Proust et Dostoïevski de l’autre. Nous savons que l’esclavage est l’avenir de la maîtrise. Ce principe, vrai sur le plan théorique, l’est également sur le plan de la succession des œuvres. L'esclavage est l’avenir de la maîtrise ; Proust et Dostoïevski sont donc l’avenir de Stendhal ; leurs œuvres sont la *vérité* de l’œuvre stendhalienne.

Ce mouvement vers l’esclavage est un principe fondamental de la structure romanesque. Tout développement romanesque authentique, quelle qu’en soit l’ampleur, peut se définir comme un passage de la maîtrise à l’esclavage. Cette loi se vérifie au niveau de la littérature romanesque prise dans sa totalité ; elle se vérifie également au niveau des œuvres complètes d’un romancier, ou au niveau d’un roman particulier, ou même au niveau d’un épisode à l’intérieur de ce roman.

Prenons d’abord le cas des œuvres complètes. Nous avons défini Stendhal comme un romancier de la maîtrise en face des romanciers postérieurs. Si nous envisageons les œuvres stendhaliennes isolément nous retrouverons le rapport du maître et de l’esclave dans l’opposition entre les premières et les dernières œuvres. Dans *Armance* l’esclavage proprement dit n’apparaît encore sous aucune forme ; le malheur reste d’essence romantique et ne menace pas l’autonomie des personnages. Dans *Le Rouge et le Noir* l’esclavage est présent mais il reste presque toujours excentrique. Son importance grandit dans *Lucien Leuwen* avec le docteur Du Périer. Dans *La Chartreuse de Parme* le projecteur romanesque s’attarde, de plus en plus complaisamment, sur des

personnages et des situations serviles : la jalousie de Mosca et de la Sanseverina, la terreur du prince de Parme, la bassesse du fiscal Rassi. Dans *Lamiel,* enfin, Stendhal crée pour la première fois un héros esclave en la personne de Sansfin, précurseur petit-bourgeois du héros souterrain.

Le mouvement vers l'esclavage se retrouve également chez Proust. Jean Santeuil ne perd jamais sa liberté; il n'est pas snob mais le monde fourmille de snobs autour de lui. *Jean Santeuil* est un roman de la maîtrise. *La Recherche du temps perdu* est un roman de l'esclavage.

Passons maintenant à un roman isolé. Julien Sorel, nous l'avons dit, est un héros-maître. C'est exact mais plus on avance dans le roman plus Julien frôle l'esclavage de près. Le danger est maximum dans l'épisode de Mathilde, c'est-à-dire dans la partie de l'œuvre qui précède immédiatement la conclusion libératrice. (Celle-ci interrompt et renverse le mouvement vers l'esclavage. Il ne faut donc pas faire intervenir la conclusion dans l'étude du mouvement romanesque.)

Le mouvement vers l'esclavage s'observe également dans *La Recherche du temps perdu* mais le point d'arrivée se situe beaucoup plus bas que dans *Le Rouge et le Noir.* A l'époque de ses premières amours Marcel fait encore preuve d'une certaine volonté ascétique. Il cesse de voir Gilberte lorsqu'il comprend que la jeune fille se détourne de lui. Il résiste victorieusement à la tentation d'écrire. Il n'a pas assez de volonté et d'hypocrisie pour reconquérir l'être aimé ; il est moins fort que Julien mais il est encore assez fort pour échapper à l'esclavage. Il subit totalement cet esclavage, par contre, dans *La Prisonnière* et *La Fugitive.* Le point le plus bas de cette « descente aux enfers » se situe, comme chez Stendhal, dans la partie de l'œuvre qui précède immédiatement la conclusion salvatrice.

L'évolution psychologique et spirituelle des personnages secondaires est également un progrès vers l'esclavage, progrès qui n'est pas interrompu, dans ce cas, par la conclusion du roman. Charlus, par exemple, ne cesse de décliner et de déchoir d'un bout à l'autre de l'œuvre.

Ce mouvement vers la servitude ne se distingue pas du mouvement de *chute* que nous définissions à la fin du chapitre III. Nous ne faisons guère ici que présenter ce phénomène sous un angle différent afin d'en préciser certaines modalités, telles que la dialectique du maître et de l'esclave. Cette dialectique n'appartient d'ailleurs qu'aux régions supérieures de la médiation interne. Lorsque les deux rivaux sont très proches l'un de l'autre la médiation double aboutit à une double fascination. L'ascèse du désir devient involontaire et engendre la paralysie. Les deux partenaires ont des possibilités concrètes très voisines; ils se contrecarrent si efficacement qu'ils ne peuvent plus, ni l'un ni l'autre, s'approcher de l'objet. Ils restent face à face, immobilisés dans une opposition qui les engage tout entiers. Chacun est à l'autre ce que serait son image sortie du miroir pour lui barrer le chemin. La maîtrise, figure secondaire, s'est évanouie.

Le père Karamazov et ses enfants illustrent ce stade ultime de la médiation interne. Varvara Petrovna et Stépane Trofimovitch, dans *Les Démons* sont également fascinés l'un par l'autre. S'inspirant de ces exemples André Gide s'est efforcé d'incarner cette figure du désir dans les vieux époux La Pérouse de son roman *Les Faux-Monnayeurs.*



Nous avons esquissé le développement théorique de la double médiation. Nous avons vu le désir s'accroître et s'aggraver sans qu'intervienne aucun élément extérieur aux deux triangles superposés. La double médiation est une figure fermée sur elle-même ; le désir y circule et se nourrit de sa propre substance. La double médiation constitue donc une véritable « génératrice » du

désir, la plus simple possible. C'est pourquoi nous l'avons choisie pour notre exposé théorique. On peut fort bien concevoir, à partir de la médiation double, des figures plus complexes et également autonomes qui engendrent des *mondes romanesques* de plus en plus vastes. C'est à ces figures plus complexes que correspondent, fréquemment, les situations concrètes. Au lieu de prendre son propre esclave comme médiateur le sujet peut choisir un troisième individu, et celui-ci un quatrième… Saint-Loup est l'esclave de Rachel qui est elle-même l'esclave du « joueur de polo », qui est lui-même l'esclave d'André… On a ainsi des triangles « en chaîne ». Le personnage qui joue le rôle du médiateur dans un premier triangle joue le rôle de l'esclave dans un second triangle et ainsi de suite…

L'*Andromaque* de Racine constitue un bel exemple de ces « triangles en chaîne ». Oreste est l'esclave d'Hermione ; Hermione est l'esclave de Pyrrhus ; Pyrrhus est l'esclave d'Andromaque qui est elle-même fidèle au souvenir d'un mort. Tous ces personnages ont les yeux fixés sur leur médiateur et sont, envers leurs esclaves, d'une indifférence absolue. Tous se ressemblent dans leur orgueil sexuel, leur isolement angoissé et leur inconsciente cruauté. *Andromaque* est la tragédie du courtisan et d'un type déjà très moderne de médiation.

La tragédie racinienne reflète plutôt qu'elle ne révèle le désir métaphysique. Le romancier soulignerait les analogies entre les personnages ; le tragédien cherche à les masquer. Les critiques ne manquent pas de noter que ces personnages trop semblables sont une faute au point de vue tragique.

L'univers romanesque de *La Princesse de Clèves* est assez proche de l'univers racinien. L'amour y est toujours malheureux. Les sombres histoires de Mme de Tournon et de Mme de Thémines sont un avertissement pour Mme de Clèves. Mais l'héroïne est incapable, jusqu'à la conclusion, de percevoir, dans le sort de ces infortunées, l'image de son propre avenir. C'est la moitié printanière de l'amour qui se présente à elle sous les traits du duc de Nemours. Son orgueil s'identifie à ce mirage et répudie l'autre moitié, la croyant réservée aux *autres* femmes. Mais la princesse échappera au désir, c'est-à-dire à l'orgueil. Elle fera, vers la fin du roman, la terrible expérience de son *identité* avec les femmes qui se perdent par amour. Aucun personnage d'*Andromaque* ne fait cette expérience. Ecoutons Mme de Clèves lorsqu'elle découvre que Nemours a trahi son secret. Le duc s'est vanté, auprès de ses amis, de l'amour que lui porte la princesse : « J'ai eu tort, remarque amèrement Mme de Clèves, de croire qu'il y eût un homme capable de cacher ce qui flatte sa gloire… C'est pourtant pour cet homme, que j'ai cru si différent du reste des hommes que je me trouve comme les autres femmes, étant si éloignée de leur ressembler. » La princesse résume en une phrase toute l'opération du désir métaphysique. Le sujet s'attache à un médiateur que son désir transfigure. Il croit conquérir son individualité en désirant cet être mais en réalité il la perd car chacun est victime de la même illusion. Toutes les femmes ont leur Nemours.

Il faut rapprocher *La Princesse de Clèves* de la grande littérature romanesque car cette œuvre révèle certains aspects du désir métaphysique. La tragédie racinienne voit une fatalité dans le désaccord amoureux mais la romancière classique s'interroge sur le sens du désir et met le doigt, dans la conclusion, sur le mécanisme grotesque et douloureux du malentendu passionnel. Mme de Clèves vient d'accorder une dernière entrevue au duc de Nemours :

M. de Clèves était peut-être l'unique homme du monde capable de conserver l'amour dans le mariage. Ma destinée n'a pas voulu que j'aie pu

profiter de ce bonheur ; peut-être aussi que sa passion n'avait subsisté que parce qu'il n'en aurait pas trouvé en moi. Mais je n'aurais pas le même moyen de conserver la vôtre : je crois même que les obstacles ont fait votre constance...

Le « message » du roman n'est pas le sacrifice au souvenir du mari défunt comme le répétait si volontiers, jusqu'à ces derniers temps, une critique masculine et bourgeoise. La conclusion n'a rien à voir, non plus, avec l'immobile gloire cornélienne. Mme de Clèves voit enfin l'avenir qui l'attend; elle refuse de participer à ce jeu infernal ; en s'éloignant de la Cour elle échappe au monde romanesque et à la contagion métaphysique.

CHAPITRE VIII

Masochisme et sadisme

Mille expériences successives ont appris au maître que les objets sont sans valeur pour lui s'ils se laissent posséder. Le maître ne va donc plus s'intéresser qu'aux objets dont un médiateur implacable lui interdira la possession. Le maître recherche l'obstacle insurmontable et il est bien rare qu'il ne parvienne pas à le trouver.

Un homme part à la découverte d'un trésor caché, croit-il, sous une pierre. Il retourne, l'une après l'autre, un grand nombre de pierres mais il ne trouve rien. Il se lasse de cette vaine entreprise mais il ne veut pas y renoncer car le trésor est trop précieux. L'homme va donc se mettre en quête d'une *pierre trop lourde pour être soulevée* ; c'est en cette pierre qu'il va placer tout son espoir, c'est auprès d'elle qu'il va gaspiller ce qu'il lui reste de forces.

Le *masochiste* – car c'est lui que nous venons de définir – n'est d'abord qu'un maître blasé. C'est un homme qu'un perpétuel succès, autrement dit une perpétuelle déception, conduit à souhaiter son propre échec ; seul cet échec peut lui révéler une divinité authentique, un médiateur invulnérable à ses propres entreprises. Le désir métaphysique conduit toujours, nous le savons, à l'esclavage, à l'échec et à la honte. Que ces conséquences se fassent trop attendre et le sujet lui-même, dans sa bizarre logique, s'efforcera de hâter leur venue. Le masochiste précipite le cours de son destin et rassemble en un seul moment les phases jusqu'ici séparées du processus métaphysique. Dans le désir « ordinaire », c'était l'imitation qui engendrait l'obstacle; c'est maintenant l'obstacle qui engendre l'imitation.

La maîtrise finit dans le masochisme mais l'esclavage y conduit plus directement encore. La victime de la médiation interne, rappelons-le, croit toujours deviner une intention hostile dans l'obstacle mécanique que lui oppose le désir de son médiateur. Cette victime s'indigne bruyamment mais elle croit mériter, au fond d'elle-même, la punition qui lui est infligée. L'hostilité du médiateur paraît toujours un peu légitime car on se juge, par définition, inférieur à celui dont on copie le désir. Obstacles et mépris ne font donc jamais que redoubler le désir parce qu'ils confirment la supériorité du médiateur. De là à choisir le médiateur en vertu non pas des qualités positives qu'il nous semble posséder, mais *de l'obstacle qu'il nous oppose*, il n'y a qu'un pas ; et ce pas est franchi d'autant plus aisément que le sujet se méprise davantage.

Le sujet ne faisait rien, déjà, dans le désir « ordinaire », qui ne dût, en fin de compte, se retourner contre lui mais, entre ses malheurs et son désir, l'ignorant ne percevait aucun rapport. Le masochiste perçoit le rapport *nécessaire* entre le malheur et le désir métaphysique ; il n'en renonce pas pour autant à ce désir. Par un contresens plus remarquable encore que les contresens antérieurs il va choisir, maintenant, de voir dans la honte, l'échec et l'esclavage non pas les conséquences inévitables d'une foi sans objet et d'une conduite absurde mais les *signes* de la divinité et la condition préalable de toute réussite métaphysique. C'est sur la faillite elle-même que le sujet assoit, désormais, son entreprise d'autonomie ; c'est sur l'abîme qu'il fonde son projet d'être Dieu.

Denis de Rougemont a bien vu, dans *L'Amour et l'Occident*, que toute passion se nourrit des obstacles qui lui sont opposés et meurt de leur absence. Rougemont en arrive alors à définir le désir comme un désir *de* l'obstacle. Les observations de *L'Amour et l'Occident* sont remarquables mais la synthèse explicative, à ce stade, nous paraît insuffisante. Toute synthèse est incomplète qui aboutit à un objet ou à un concept abstrait et non à une relation vivante entre deux individus. L'obstacle, même dans le masochisme où il est seul directement recherché, ne peut pas être premier. La quête du médiateur a cessé d'être immédiate mais c'est cette quête qui se poursuit, par l'intermédiaire de l'obstacle.

Aux stades inférieurs de la médiation interne, le sujet se méprise tellement qu'il ne fait jamais confiance à son propre jugement. Il se croit infiniment éloigné du Bien suprême qu'il poursuit ; il ne pense pas que l'influence de ce Bien puisse s'étendre jusqu'à lui. Il n'est donc pas certain de distinguer le médiateur des hommes ordinaires. Il n'y a plus qu'un objet dont le masochiste se juge capable d'estimer la valeur : cet objet est lui-même et cette valeur est nulle. Le masochiste jugera les autres hommes d'après la perspicacité dont ils lui paraissent faire preuve à son égard : il se détournera des êtres qui éprouvent pour lui affection et tendresse ; il se tournera avidement, par contre, vers ceux qui lui démontrent, par le mépris qu'ils lui témoignent, ou paraissent lui témoigner, ne pas appartenir, comme lui, à la race des maudits. Nous sommes masochistes lorsque nous choisissons le médiateur en vertu non plus de l'admiration qu'il nous inspire mais du dégoût que nous lui inspirons, ou paraissons lui inspirer.

Du point de vue de l'enfer métaphysique, le raisonnement du masochiste est irréprochable. C'est un modèle d'induction scientifique. C'est peut-être même l'archétype du raisonnement par induction.

Nous avons déjà vu, dans le chapitre II, des exemples de masochisme où l'humiliation, l'impuissance et la honte, c'est-à-dire l'obstacle, déterminaient le choix du médiateur. C'est le *noli me tangere* des Guermantes qui déclenche chez Marcel un désir furieux de « se faire recevoir ». Le processus n'est pas différent dans le cas de l'homme du souterrain et de la bande à Zverkov. Dans l'épisode de l'officier il y a même obstacle au sens le plus littéral du terme puisque cet insolent force l'homme du souterrain à descendre du trottoir. Partout, chez les romanciers de la médiation interne, nous vérifions l'exactitude des observations que fait Denis de Rougemont : « L'obstacle le plus grave... est... celui que l'on préfère par-dessus tout. C'est le plus propre à grandir la passion. » La description est exacte mais il faudrait ajouter que l'obstacle le plus grave n'a cette valeur que parce qu'il dénote la présence du médiateur le plus divin. Marcel imite le langage et les manières d'Albertine; il adopte même ses goûts. L'homme du souterrain s'efforce grotesquement de copier la forfanterie de son insulteur. Iseult serait moins aimable si elle n'était pas la femme que l'on destine au roi ; c'est à la royauté, au sens le plus absolu du terme, qu'aspire au fond Tristan. Le médiateur reste dissimulé car le mythe de Tristan est un premier poème romantique. Les romanciers de génie sont les seuls à illuminer les dernières profondeurs de l'âme occidentale en nous révélant l'existence tout entière imitative de l'être passionné.

Le masochiste est plus lucide, et plus aveugle, à la fois, que les autres victimes du désir métaphysique. Il est plus lucide, de cette lucidité toujours plus répandue de nos jours, parce que, seul de tous les sujets désirants, il perçoit le lien entre la médiation interne et l'obstacle ; il est plus aveugle parce que, au lieu de pousser cette prise de conscience jusqu'aux conclusions qu'elle réclame, au lieu, en d'autres termes, de fuir la transcendance déviée, il s'efforce paradoxalement de satisfaire son désir en se précipitant sur l'obstacle, en se vouant au malheur et à l'échec.

La source de cette lucidité néfaste qui caractérise les stades ultimes du mal ontologique n’est pas difficile à déceler. C'est le rapprochement du médiateur. L'esclavage est toujours le terme du désir mais ce terme est d’abord très lointain et le sujet désirant ne peut pas le percevoir. Ce terme se fait de plus en plus visible car, à mesure que la distance diminue entre médiateur et sujet, les phases du processus métaphysique s’accélèrent. Tout désir métaphysique tend donc au masochisme car le médiateur se rapproche toujours et la lumière qu’il apporte avec lui est incapable, à elle seule, de guérir le mal ontologique ; elle fournit seulement à la victime le moyen de précipiter l’évolution fatale. Tout désir métaphysique marche vers sa propre vérité et vers la prise de conscience de cette vérité par le sujet désirant; il y a masochisme lorsque le sujet entre lui-même dans la lumière de cette vérité et collabore avec ardeur à son avènement.

Le masochisme se fonde sur une intuition profonde mais encore insuffisante de la vérité métaphysique, une intuition déviée et pervertie dont les effets sont plus nuisibles encore que l’innocence des stades antérieurs. Lorsque le sujet désirant perçoit l’abîme que le désir a déjà creusé sous ses pas, il s’y précipite volontairement, espérant contre tout espoir y découvrir ce que les stades moins aigus du mal métaphysique ne lui ont pas procuré.

Dans la pratique, il est parfois difficile de distinguer du masochisme proprement dit le masochisme inconscient et diffus qui pénètre toutes les formes du désir métaphysique. Don Quichotte et Sancho ne se tiennent pas tranquilles, c’est un fait, tant qu’ils ne sont pas roués de coups. Les lecteurs « idéalistes » rendaient Cervantès responsable des prodigieuses bastonnades que reçoit son héros ; nos modernes, plus « lucides », plus « réalistes » que les premiers romantiques, traitent volontiers Don Quichotte de *masochiste.* Les deux jugements opposés sont deux formes contraires et jumelles de l’erreur romantique. Don Quichotte n’est pas plus masochiste, au sens strict du terme, que Cervantès n’est sadique. Don Quichotte imite son médiateur, Amadis de Gaule. Le cas de Julien Sorel est déjà plus douteux. L'adolescent pourrait vivre dans l’aisance auprès de son ami Fouquet et il vient quêter, à l’Hôtel de la Mole, les mépris d’aristocrates qui ne le valent pas. Que signifie, d’autre part, cette passion furieuse qui ne procède que du dédain de Mathilde et ne lui survit pas ?

Entre le sujet désirant qui subit avec résignation les conséquences désagréables de la médiation et celui qui les recherche avidement, non pas parce qu’elles lui causent du plaisir mais parce qu’elles ont pour lui valeur de *sacrement*, toutes les nuances sont possibles. Entre le prémasochisme de Don Quichotte et le masochisme caractérisé de Marcel ou du héros souterrain, il n’y a pas de séparation tranchée. Il n’y a surtout pas le « normal » d’un côté et le « pathologique » de l’autre. Ce sont nos propres désirs qui tracent une ligne, toujours arbitraire, entre santé et maladie. Le génie romanesque efface cette ligne ; il abolit une frontière de plus. Nul ne peut dire où commence le masochisme repoussant, où s’arrête le noble goût du risque et l’ambition dite « légitime ».

Tout rapprochement du médiateur est un progrès vers le masochisme. Le passage de la médiation externe à la médiation interne a lui-même un sens masochiste. Mécontents de leur médiateur soliveau, telles les grenouilles de la fable, les hommes se choisissent un médiateur actif qui les déchire à belles dents. Tout esclavage est proche du masochisme puisqu’il prend appui sur l’obstacle que nous oppose le désir d’un rival, puisque l’esclave reste englué à cet obstacle, comme un mollusque à son rocher.

Le masochisme révèle pleinement la contradiction qui fonde le désir métaphysique. Le passionné recherche le divin à travers l’obstacle infranchissable, à travers ce qui, par définition, ne se laisse

pas traverser. C'est ce sens métaphysique qui échappe à la plupart des psychologues et psychiatres. Leurs analyses se situent donc à un niveau d'intuition très inférieur. On affirme, par exemple, que le sujet désire, tout simplement, la honte, l'humiliation et la souffrance. Personne n'a jamais désiré de telles choses. Toutes les victimes du désir métaphysique, y compris les masochistes, convoitent la divinité du médiateur et c'est pour cette divinité qu'elles accepteront, s'il le faut, – et il le faut toujours – ou même qu'elles rechercheront, la honte, l'humiliation et la souffrance. Le malheur doit révéler à ces victimes l'être dont l'imitation leur paraît la plus susceptible de les soustraire à leur misérable condition. Mais jamais ces consciences malheureuses ne désirent, purement et simplement, la honte, l'humiliation et la souffrance. On ne comprend pas le masochiste tant qu'on ne perçoit pas la nature triangulaire de son désir. On imagine un désir linéaire et on trace, à partir du sujet, la sempiternelle ligne droite ; cette ligne aboutit toujours aux désagréments que l'on sait. On croit alors tenir l'*objet* même du désir; on affirme que le masochiste désire cet objet, qu'il désire, en somme, ce que nous autres ne désirons jamais.

Un autre inconvénient de cette définition est qu'elle rend toute distinction, même théorique, impossible, entre le désir métaphysique en général et le masochisme proprement dit. On parle de masochisme, en effet, toutes les fois qu'on perçoit le rapport entre le désir et ses conséquences néfastes. Et l'on se tient pour assuré que ce rapport est perçu par le sujet lui-même. Alors qu'il est parfaitement ignoré dans les stades supérieurs de la médiation. C'est dans le cas seulement où le rapport est connu qu'il faut parler de masochisme, si l'on ne veut pas renoncer à donner à ce terme un contenu théorique précis.

Faire de la souffrance – simple conséquence ou, dans le masochisme, condition préalable du désir – l'objet même de ce désir, est une erreur particulièrement révélatrice. Pas plus que les autres erreurs du même genre, celle-ci n'est due à un hasard malencontreux ou à un défaut de précautions « scientifiques » dans l'observation. L'observateur *ne veut pas* descendre, dans la vérité du désir, jusqu'au point où cette vérité le concernerait lui-même tout autant que le sujet de ses observations. En enfermant les conséquences déplorables du désir métaphysique dans un objet que le masochiste, et lui seul, désirerait, on fait du malheureux un être à part, un monstre dont les sentiments n'ont rien à voir avec ceux des gens « normaux », c'est-à-dire avec nos propres sentiments. Le masochiste désirerait le *contraire* de ce que nous désirons tous. La contradiction qui devrait être perçue comme intérieure à notre propre désir est déplacée vers l'extérieur; elle sert de barrière entre l'observateur et ce masochiste qu'il serait dangereux de comprendre tout à fait. C'est toujours, notons-le, sous forme de « différences » entre l'*Autre* et le *Moi* que se présentent des contradictions qui sont, en réalité, le fondement même de notre vie psychique. Les rapports établis par la médiation interne vicient bien des observations qui se voudraient « scientifiques ».

Nous rejetons loin de nous tout désir dont nous percevons les conséquences néfastes pour ne pas y reconnaître l'image, ou la caricature, de nos propres désirs. C'est en enfermant son voisin dans l'asile, remarque justement Dostoïevski, qu'on se persuade soi-même de son propre bon sens. Qu'aurions-nous de commun avec ce vilain masochiste dont le désir porte sur l'essence même du non-désirable ? Il vaut mieux, bien sûr, ne pas savoir que le masochiste désire exactement ce que nous désirons nous-mêmes ; il désire l'autonomie et la maîtrise divine, sa propre estime et l'estime des *Autres* mais, par une intuition du désir métaphysique plus profonde que celle de tous ses médecins, bien qu'encore incomplète, il n'espère plus découvrir ces biens inestimables qu'auprès d'un maître dont il sera l'esclave humilié.

⁂

A côté du masochisme existentiel que nous venons de décrire, on trouve aussi un masochisme et un sadisme purement sexuels qui jouent un rôle considérable dans les œuvres de Proust et de Dostoïevski.

Le masochiste sexuel s'efforce de reproduire, dans sa vie érotique, les conditions du désir métaphysique le plus intense. Il veut un partenaire bourreau car il se veut persécuté. Idéalement, ce partenaire et le médiateur ne devraient faire qu'une seule et même personne. Mais cet idéal est, par définition, irréalisable car, s'il était réalisé, il cesserait d'être désirable, le médiateur perdant tous ses pouvoirs divins. Le masochiste en est donc réduit à mimer son idéal impossible. Il veut jouer, auprès de son partenaire sexuel le rôle qu'il joue – ou croit jouer – auprès de son médiateur dans l'existence quotidienne. Les brutalités que réclame le masochiste sont toujours associées, dans son esprit, à celles qu'un médiateur vraiment divin lui ferait probablement subir.

Même dans ce masochisme purement sexuel on ne saurait dire, par conséquent, que le sujet « désire » la souffrance. Ce qu'il désire, c'est la présence du médiateur, le contact avec la divinité. Il ne peut susciter l'image de ce médiateur qu'en recréant l'atmosphère réelle, ou supposée de ses relations avec lui. Une souffrance qui ne rappelle pas le médiateur n'a, pour le masochiste, aucune valeur érotique.

Le sadisme est le retournement « dialectique » du masochisme. Fatigué de jouer le rôle de martyr, le sujet désirant choisit de se faire bourreau. Aucune théorie du sadomasochisme n'a pu montrer, jusqu'ici, la nécessité de ce retournement. Toutes les difficultés s'évanouissent dans la conception triangulaire du désir.

Sur ce théâtre de l'existence qu'est l'activité érotique, le masochiste jouait son propre rôle et mimait son propre désir ; le sadique, lui, joue le rôle du médiateur. Ce changement de comédie n'est pas fait pour nous surprendre. Nous n'ignorons pas, en effet, que toutes les victimes du désir métaphysique cherchent à s'approprier l'être du médiateur en imitant ce médiateur. Le sadique s'efforce d'imiter le dieu dans sa fonction essentielle qui est, désormais, celle de persécuteur. Et il fait jouer à son partenaire le rôle du persécuté. Le sadique veut se donner l'illusion que son but est déjà atteint; il s'efforce de prendre la place du médiateur et de voir le monde par les yeux de celui-ci, dans l'espoir que la comédie, peu à peu, se transformera en réalité. La violence du sadique constitue un nouvel effort pour atteindre la divinité.

Le sadique ne peut pas se donner l'illusion qu'il *est* le médiateur sans transformer sa victime en un autre lui-même. Au moment même où il redouble de brutalité il ne peut pas s'empêcher de se reconnaître dans l'*Autre* souffrant. Tel est le sens profond de cette étrange « communion » si souvent observée entre la victime et le bourreau.

On dit souvent que le sadique persécute parce qu'il se croit persécuté. C'est vrai, mais ce n'est pas encore toute la vérité. Pour désirer persécuter à son tour il faut se croire persécuté par un être qui atteint, dans cette persécution même, une région d'existence infiniment supérieure à la nôtre. On ne peut être sadique que si la clef du jardin enchanté est détenue par un bourreau.

Le sadisme révèle, une fois de plus, le prestige immense du médiateur. Le visage de l'homme disparaît, maintenant, sous le masque du dieu infernal. Si horrible que soit la folie du sadique, elle a le même sens que tous les désirs antérieurs. Et si le sadique a recours à des moyens désespérés, c'est parce que l'heure du désespoir a sonné.

Dostoïevski et Proust reconnaissent le caractère imitatif du sadisme. Après le banquet où il s'est avili, où il s'est humilié, où il s'est cru torturé par de médiocres bourreaux, l'homme du souterrain

torture très réellement la malheureuse prostituée qui tombe entre ses mains. Il imite ce qu'il croit être, à son égard, la conduite de la bande à Zverkov ; il aspire à la divinité dont son angoisse a revêtu ces médiocres comparses au cours des scènes précédentes.

L'ordre de succession des épisodes, dans *Le Sous-Sol*, n'est pas indifférent. Le banquet vient d'abord, les scènes avec la prostituée viennent ensuite. Les aspects existentiels de la structure masochiste-sadiste précèdent ses aspects sexuels. Loin de privilégier ces derniers, comme font tant de médecins et psychiatres, le romancier met l'accent sur le projet individuel fondamental. Les problèmes que présentent le masochisme et le sadisme sexuels ne s'éclairent que si l'on voit dans ces phénomènes un reflet de l'existence tout entière. Tout reflet est évidemment postérieur à la chose qu'il reflète. C'est le masochisme sexuel qui est un miroir du masochisme existentiel et non pas l'inverse. Les interprétations à la mode renversent toujours, nous le constatons une fois de plus, le sens véritable et la hiérarchie des phénomènes. De même qu'on fait passer le sadisme avant le masochisme et qu'on parle de sadomasochisme quand il faudrait parler de maso-sadisme, on donne systématiquement la priorité aux éléments sexuels sur les éléments existentiels... Ce renversement est si constant qu'il peut, à lui seul, définir le passage de l'ordre véritable, qui est métaphysique, à ces contrevérités que sont, fréquemment, les « psychologies » et les « psychanalyses ».

Le masochisme et le sadisme sexuels sont des imitations au second degré ; ce sont des imitations de cette imitation qu'est déjà l'existence du sujet dans le désir métaphysique. Proust, comme Dostoïevski, a parfaitement vu que le sadisme est une copie, une comédie passionnée que l'on se joue à soi-même dans une fin magique. Mlle Vinteuil s'efforce d'imiter les « méchants » : sa profanation du souvenir paternel est une mimique à la fois grossière et naïve :

> Une sadique comme elle, est l'artiste du mal, ce qu'une créature entièrement mauvaise ne pourrait être, car le mal ne lui serait pas extérieur, il lui semblerait tout naturel, ne se distinguerait même pas d'elle... c'est dans la peau des méchants que [ces artistes]... tâchent d'entrer... de façon à avoir eu un moment l'illusion de s'être évadés de leur âme scrupuleuse et tendre, dans le monde inhumain du plaisir.

Le sadique, dans l'exercice même du mal, ne cesse pas de s'identifier à la victime, c'est-à-dire à l'innocence persécutée. Il incarne le Bien et son médiateur le Mal. La division romantique et « manichéenne » entre *Moi* et les *Autres* est toujours présente ; elle joue même un rôle essentiel dans le sadomasochisme.

Au fond de lui-même le masochiste vomit ce Bien auquel il se croit condamné et il adore le Mal persécuteur car le Mal c'est le médiateur. Cette vérité est particulièrement nette chez Proust. Jean Santeuil, au lycée, recherche les garçons brutaux qui le prennent pour souffre-douleur. Le narrateur de *La Recherche du temps perdu* définit l'être désiré comme « l'objectivation irréelle et diabolique du tempérament opposé au mien, de la vitalité quasi barbare et cruelle dont étaient si dépourvus ma faiblesse, mon excès de sensibilité douloureuse et d'intellectualité ». La plupart du temps le sujet ignore lui-même sa passion pour le Mal. La vérité n'apparaît que par éclairs, dans la vie sexuelle et dans certaines régions excentriques de l'existence. Le tendre Saint-Loup n'est cruel que dans ses rapports avec les domestiques. La conscience claire est tout entière occupée par la

défense du Bien. L'exaspération du désir se traduit souvent, à ce niveau, par une exaspération du « sens moral », par un délire de philanthropie, par un engagement vertueux dans les milices du Bien.

Le masochiste s'identifie à tous les « humiliés et offensés », à tous les malheurs réels et imaginaires qui lui rappellent, obscurément, son propre destin. Et c'est à l'Esprit même du Mal qu'en veut le masochiste. Il ne tient pas tant à écraser les méchants qu'à leur *prouver* leur méchanceté, et sa propre vertu ; il voudrait les couvrir de honte en les obligeant à contempler les victimes de leur infamie.

La « voix de la conscience » se confond parfaitement, à ce stade du désir, avec la haine que suscite le médiateur. Le masochiste fait de cette haine un devoir et condamne tout ce qui ne hait point avec lui. Cette haine permet au sujet désirant de garder les yeux constamment fixés sur son médiateur. Le masochiste est d'autant plus acharné à détruire le mal délicieux qu'il se croit incapable de percer cette armure impénétrable et de parvenir jusqu'à la divinité. Il a donc passionnément renoncé au Mal; il est le premier à s'étonner, comme l'homme du souterrain, de certains phénomènes déplaisants qu'il observe en lui-même et qui lui paraissent contredire toute sa vie morale.

Le masochiste est fondamentalement pessimiste. Il sait que le Mal est destiné à triompher. C'est en désespéré qu'il lutte pour la bonne cause. Cette lutte n'en est que plus « méritoire ».

Pour les moralistes cyniques et, en un sens un peu différent, pour Nietzsche, tout altruisme, toute identification à la faiblesse et à l'impuissance relève du masochisme. Pour Dostoïevski, au contraire, l'idéologie masochiste, comme tous les autres fruits du désir métaphysique, est une image inversée de la transcendance verticale. Cette caricature atroce témoigne en faveur de l'original.

Toutes les valeurs de la morale chrétienne sont présentes dans le masochisme mais leur hiérarchie est inversée. La compassion n'est jamais le principe mais la conséquence. Le principe, c'est la haine du méchant triomphant. On n'aime le Bien que pour mieux haïr le Mal. On ne défend les opprimés que pour mieux accabler les oppresseurs.

La vision masochiste n'est jamais indépendante. Elle est toujours opposée à un masochisme concurrent qui organise les mêmes éléments en une structure symétrique et inverse. Ce qui est défini comme Bien dans un volet du diptyque est automatiquement défini comme Mal dans l'autre volet et vice versa.

Dostoïevski suggère, dans *Les Démons*, que toutes les idéologies modernes sont pénétrées de masochisme. Le malheureux Shatov cherche désespérément à échapper à l'idéologie révolutionnaire mais il ne parvient, le plus souvent, qu'à tomber dans l'idéologie réactionnaire. Le Mal triomphe encore dans l'effort que fait Shatov pour se débarrasser de lui. Le malheureux cherche l'affirmation mais il ne parvient qu'à la négation de la négation. L'idéologie slavophile procède, comme les autres, de l'Esprit moderne. C'est Stavroguine qui a suggéré à Shatov ces nouvelles idées.

Le personnage de Shatov détruit l'hypothèse d'un Dostoïevski simplement réactionnaire. La slavophilie, chez Dostoïevski, comme certaines formes d'esprit révolutionnaire chez Stendhal, c'est du romantisme mal dépassé. Shatov c'est Dostoïevski méditant sur sa propre évolution idéologique, sur sa propre impuissance à échapper aux modes de pensée négatifs. Et c'est dans cette méditation même que Dostoïevski dépasse l'idéologie slavophile. L'esprit partisan triomphe

encore dans *Le Journal d'un écrivain* mais Dostoïevski l'écrase dans *Les Frères Karamazov.*

C'est dans ce dépassement de l'idéologie slavophile que se situe pour nous le plus haut moment du génie dostoïevskien.

Ne haïssez pas les athées, les professeurs du mal, les matérialistes, même les méchants d'entre eux, car beaucoup sont bons, surtout à notre époque.



Dostoïevski, dans tout ce qui précède *Les Frères Karamazov*, et Proust, tout au long de son œuvre, succombent parfois à une commune tentation : ils dotent certains personnages d'une méchanceté en soi, d'une cruauté qui n'est pas d'abord la réponse à une autre cruauté, ou à une illusion de cruauté. Ces passages reflètent la structure sadomasochiste de l'expérience ; ils ne la révèlent pas.

Le génie romanesque se fonde sur un dépassement qui permet la révélation du désir métaphysique mais certains recoins obscurs demeurent, certaines obsessions résistent à la lumière romanesque. Le dépassement est le fruit d'une lutte intérieure dont le roman lui-même porte toujours les traces. Le génie romanesque ressemble à la montée des eaux sur une terre accidentée. Certains îlots subsistent quand tout le reste est submergé. Il y a toujours, dans les régions extrêmes du désir métaphysique explorées par le romancier, une zone critique. Chez Proust, certains aspects du désir homosexuel font partie de cette zone où la révélation romanesque se fait longtemps attendre et où elle ne réussit pas toujours à s'imposer définitivement.

Dans ses plus hauts moments, toutefois, qui sont fréquemment les derniers, le romancier triomphe des suprêmes obstacles; il parvient à reconnaître que le Mal fascinant n'a pas plus de réalité que le Bien auquel le masochiste s'identifie automatiquement :

Mlle Vinteuil n'eût peut-être pas pensé que le mal fût un état si rare, si extraordinaire, si dépaysant, où il était si reposant d'émigrer, si elle avait su discerner en elle, comme en tout le monde, cette indifférence aux souffrances qu'on cause et qui, quelques autres noms qu'on lui donne, est la forme terrible et permanente de la cruauté.

Cette phrase paraît plus belle encore si l'on réfléchit à l'immensité du trajet spirituel qui s'étend derrière elle... Le cauchemar du sadomasochiste est un mensonge aussi grossier que le rêve de Don Quichotte et la plate illusion bourgeoise. C'est toujours, au fond, le même mensonge. Le persécuteur adorable n'est ni dieu ni démon. Il n'est qu'un être semblable à nous, d'autant plus acharné à cacher sa propre souffrance et son humiliation qu'elles sont plus intenses. Albertine se révèle insignifiante. Zverkov n'est qu'un plat imbécile. L'erreur du sadomasochiste nous ferait rire, comme celle de Don Quichotte, si les conséquences de la médiation n'étaient pas si redoutables.

Don Quichotte, aux yeux de Cervantès, est un homme qui néglige ses devoirs. Mais sa folie ne l'oppose pas encore radicalement aux valeurs de la société chrétienne et civilisée. L'illusion est très spectaculaire mais ses effets restent anodins. On peut dire, sans paradoxe, que Don Quichotte est le moins fou des héros de roman. Le mensonge se fait plus impudent et ses conséquences s'aggravent à mesure que le médiateur se rapproche. Si nous en doutons encore c'est parce que le terne, le médiocre, et même le sordide et l'atroce, jouissent à nos yeux d'un préjugé favorable, en ce sens, tout au moins, que nous en faisons nos critères de vérité. Une préférence irrationnelle mais

significative – relevant, elle-même, d'une médiation toujours plus exaspérée – nous fait décréter le souterrain plus « réel », plus « vrai » que le « beau et le sublime » du premier romantisme. Denis de Rougemont a dénoncé cet étonnant préjugé dans *L'Amour et l'Occident* : « Le plus bas nous paraît le plus vrai. C'est la superstition du temps. » Etre *réaliste,* ce n'est jamais, au fond, que faire pencher chaque fois vers le pire la balance du probable. Mais le réaliste se trompe plus lourdement encore que l'idéaliste. Ce n'est pas la vérité, c'est le mensonge qui progresse à mesure que les « palais de cristal » se muent en vision infernale.

Le génie romanesque s'élève au-dessus des oppositions engendrées par le désir métaphysique. Il cherche à nous montrer leur caractère illusoire. Il dépasse les caricatures rivales du Bien et du Mal que nous proposent les factions. Il affirme l'identité des contraires au niveau de la médiation interne. Mais il n'aboutit pas au relativisme moral. Le mal existe. Les tortures que l'homme du souterrain inflige à la jeune prostituée ne sont pas imaginaires. Les souffrances de Vinteuil ne sont, aussi, que trop réelles. Le Mal existe et c'est le désir métaphysique lui-même, c'est la transcendance déviée qui tisse les hommes à contre-fil, séparant ce qu'elle prétend unir, unissant ce qu'elle prétend séparer. Le Mal, c'est le pacte négatif de la haine auquel tant d'hommes adhèrent strictement pour leur mutuelle destruction.

CHAPITRE IX

Les mondes proustiens

Combray est un univers clos. L'enfant y vit à l’ombre des parents et des idoles familiales dans la même intimité bienheureuse que le village médiéval à l’ombre de son clocher. L'unité de Combray est spirituelle avant d’être géographique. Combray est une vision commune à tous les membres de la famille. Un certain ordre est imposé à la réalité et il ne se distingue plus de celle-ci. Le premier symbole de Combray est la lanterne magique dont les images, épousant la forme des objets sur lesquels on les projette, nous sont indifféremment renvoyées par les murs de la chambre, l’abat-jour et les boutons de porte.

Combray est une culture fermée, au sens ethnologique du terme, un *Welt,* diraient les Allemands, « un petit monde clos », nous dit le romancier. C'est au niveau de la perception que se creuse l’abîme entre Combray et le monde extérieur. Il y a, entre la perception de Combray et celle des « barbares », une différence spécifique dont la révélation constitue la tâche essentielle du romancier. Les deux sonnettes de la porte d’entrée nous proposent un premier symbole plutôt qu’une illustration de cette différence. Le grelot que toute personne de la maison « déclenchait en entrant “sans sonner” » et « le double tintement timide, ovale et doré de la clochette pour les étrangers » évoquent deux univers incommensurables.

A un certain niveau, toujours très superficiel, Combray reste capable de déceler l’écart entre les perceptions. Combray perçoit la différence entre les deux sonnettes. Combray n’ignore pas, non plus, que *son* samedi a une couleur, une tonalité particulière. Le déjeuner, ce jour-là, est avancé d’une heure.

Le retour de ce samedi asymétrique était un de ces petits événements intérieurs, locaux, presque civiques qui, dans les vies tranquilles et les sociétés fermées, créent une sorte de lien national et deviennent le thème favori des conversations, des plaisanteries, des récits exagérés à plaisir ; il eût été le noyau tout prêt pour un cycle légendaire si l’un de nous avait eu la tête épique.

Les gens de Combray se sentent solidaires et fraternels lorsqu’ils découvrent ce qui les oppose aux étrangers. Françoise, la bonne, goûte particulièrement cette sensation d’unité. Rien ne l’amuse autant que les petits malentendus occasionnés par l’oubli non pas du samedi asymétrique mais du fait que les étrangers ignorent son existence. Le « barbare », éberlué par le changement d’horaire dont on ne l’a pas prévenu, est un peu ridicule. Il n’est pas *initié* à la vérité de Combray.

Les rites « patriotiques » naissent dans cette zone intermédiaire où les différences entre *Nous* et

les *Autres* deviennent perceptibles sans s'effacer complètement. Le malentendu est encore à demi volontaire. A un niveau plus profond il ne l'est plus du tout et le romancier narrateur est seul capable de franchir l'abîme entre les perceptions divergentes d'un *même* objet. Combray est incapable, par exemple, de comprendre qu'à côté du Swann bourgeois et domestique auquel on est habitué, existe un autre Swann, aristocratique et élégant, perçu par les seuls gens du monde.

Sans doute, dans le Swann qu'ils s'étaient constitué, mes parents avaient omis par ignorance de faire entrer une foule de particularités de sa vie mondaine qui étaient cause que d'autres personnes, quand elles étaient en sa présence, voyaient les élégances régner dans son visage et s'arrêter à son nez busqué comme à leur frontière naturelle; mais ils avaient pu entasser dans ce visage désaffecté de son prestige, vacant et spacieux, au fond de ces yeux dépréciés, le vague et doux résidu – mi-mémoire, mi-oubli – des heures oisives passées ensemble...

Le romancier cherche à nous faire voir, toucher, sentir, ce que les hommes par définition, ne voient, ne touchent et ne sentent jamais : deux évidences perceptives aussi impérieuses que contradictoires. Entre Combray et le monde extérieur il n'y a plus qu'une apparence de communication. Le quiproquo est total mais ses conséquences sont plus comiques que tragiques. Nous avons un autre exemple de malentendu comique dans les remerciements imperceptibles que les tantes Céline et Flora adressent à Swann pour un cadeau qu'il leur a envoyé. Les allusions sont si vagues et lointaines que personne ne les remarque. Jamais pourtant les deux vieilles filles ne soupçonnent qu'elles risquent de ne pas être comprises.

D'où provient cette impuissance à communiquer? Dans le cas des « deux Swann » tout se ramène, semble-t-il, à des causes intellectuelles, à une simple carence d'information. Certaines expressions du romancier semblent confirmer cette hypothèse. C'est *l'ignorance* des parents qui engendre le Swann de Combray. Le narrateur voit dans ce Swann familier une des *erreurs* charmantes de sa jeunesse.

L'erreur est généralement accidentelle. Elle disparaît dès qu'on attire sur elle l'attention de celui qui se trompe, dès qu'on lui fournit les moyens de la rectifier. Mais, dans le cas de Swann, les indices vont se multiplier, la vérité va surgir de toutes parts sans que l'opinion des parents, et surtout de la grand-tante en soit modifiée. On apprend que Swann fréquente des aristocrates. *Le Figaro* mentionne les tableaux de « la collection Charles Swann ». La grand-tante reste inébranlable. On découvre enfin que Swann est l'ami de Mme de Villeparisis mais, loin de relever Swann, dans l'esprit de la grand-tante, cette nouvelle a pour effet d'y abaisser Mme de Villeparisis : « Comment ! dit la grand-tante à la grand-mère, elle connaît Swann ? Pour une personne que tu prétendais parente du maréchal de Mac-Mahon ! » La vérité, telle une mouche importune, revient sans cesse se poser sur le nez de la grand-tante, mais un revers de la main suffit pour la chasser.

L'*erreur* proustienne ne peut donc pas se réduire à ses causes intellectuelles. Il faut prendre garde de ne pas juger Proust sur un terme isolé, et surtout sur le sens particulier auquel tel ou tel philosophe limitera ce terme. Il faut dépasser les mots vers la substance romanesque. La vérité de

Swann ne pénètre pas à Combray car elle contredit les croyances sociales de la famille et son sens des hiérarchies bourgeoises. Les faits ne pénètrent pas, nous dit Proust, dans le monde où règnent nos croyances. Ce ne sont pas eux qui les ont engendrées, ce ne sont pas eux qui peuvent les détruire. Les yeux et les oreilles se ferment lorsque la santé et l'intégrité de l'univers personnel sont en jeu. La mère regarde le père, mais pas trop fixement, pour ne pas pénétrer « le secret de ses supériorités ». Les tantes Céline et Flora possèdent à un degré supérieur la précieuse faculté de ne pas percevoir; elles cessent d'entendre dès que l'on s'entretient en leur présence, de choses qui ne les intéressent pas.

Leur sens auditif... mettait alors au repos ses organes récepteurs et leur laissait subir un véritable commencement d'atrophie. Si alors mon grand-père avait besoin d'attirer l'attention des deux sœurs, il fallait qu'il eût recours à ces avertissements physiques dont usent les médecins aliénistes à l'égard de certains maniaques de la distraction : coups frappés à plusieurs reprises sur un verre avec la lame d'un couteau, coïncidant avec une brusque interpellation de la voix et du regard.

Ces mécanismes de défense relèvent évidemment de la médiation. Au degré d'éloignement du médiateur qui est celui de Combray, ils correspondent moins à la « mauvaise foi » sartrienne qu'au « mensonge organique » dont parle Max Scheler dans *L'Homme du ressentiment*; la falsification de l'expérience ne se fait pas consciemment, comme dans le simple mensonge, mais avant toute expérience consciente, dès l'élaboration des représentations et des sentiments de valeur. Le « mensonge organique » fonctionne chaque fois que l'homme ne veut *voir* que ce qui sert son « intérêt » ou telle autre disposition de son attention instinctive, dont l'objet est ainsi modifié jusque dans son souvenir. L'homme qui s'abuse ainsi n'a plus besoin de mentir.

Combray se détourne des vérités dangereuses, tel l'organisme sain qui refuse d'assimiler ce qui peut nuire à sa santé. Combray est un œil qui rejette les poussières irritantes. Chacun, à Combray, est donc son propre censeur. Mais cette autocensure, loin d'être pénible se confond avec la paix de Combray, avec le bonheur d'appartenir à Combray. Et elle ne fait qu'un, dans son essence originelle, avec la pieuse surveillance dont on entoure la tante Léonie. Chacun s'efforce d'écarter de celle-ci tout ce qui pourrait troubler sa quiétude. Marcel se fait réprimander lorsqu'il affirme inconsidérément qu'on a rencontré, au cours d'une promenade « quelqu'un qu'on ne connaissait pas ».

Aux yeux de l'enfant la chambre de la tante Léonie est le centre spirituel, le véritable saint des saints de la maison familiale. La table de nuit recouverte d'eau de Vichy, de médicaments et d'ouvrages de dévotion est un autel où officie, assistée de Françoise, la grande-prêtresse de Combray.

La tante paraît inactive mais c'est elle qui métamorphose le donné hétérogène ; elle le transforme en « matière de Combray » ; elle en fait une nourriture assimilable, riche et savoureuse. Elle identifie les passants et les chiens anonymes; elle réduit l'inconnu au connu. C'est grâce à elle que toute connaissance et toute vérité appartiennent à Combray. Combray, « qu'un reste de remparts du Moyen Âge cernait çà et là d'un trait aussi parfaitement circulaire qu'une petite ville dans un tableau de primitifs », est une sphère parfaite, et la tante Léonie, immobile dans son lit, est le centre

de la sphère. La tante ne participe pas aux activités de la famille mais c'est elle qui leur donne leur sens. C'est son *train-train* qui fait tourner harmonieusement la sphère. La famille se presse autour de la tante comme les maisons du village autour de leur église.



Il y a des analogies frappantes entre la structure organique de Combray et la structure des salons mondains. C'est la même vision circulaire, la même cohésion interne sanctionnée par un système de gestes et de paroles rituelles. Le salon Verdurin n'est pas un simple lieu de réunion, c'est une manière de voir, de sentir, de juger. Le salon, lui aussi, est une « culture fermée ». Le salon va donc rejeter tout ce qui menace son unité spirituelle. Il possède une « fonction éliminatrice » analogue à celle de Combray.

Le parallèle entre Combray et le salon Verdurin est d'autant plus facile à suivre, sur ce point, que le « corps étranger », dans un cas comme dans l'autre, est le malheureux Swann. C'est son amour pour Odette qui attire Swann chez les Verdurin. Le déclassement de Swann, son cosmopolitisme et ses relations aristocratiques paraissent plus subversives encore chez les Verdurin qu'à Combray. La « fonction éliminatrice » s'exerce avec une grande violence. Pour répondre au vague malaise que représentait Swann, la grand-tante se contentait de sarcasmes relativement inoffensifs. Les relations de bon voisinage n'étaient pas menacées; Swann restait *persona grata*. La situation évolue différemment dans le salon Verdurin. Lorsque la « Patronne » se rend compte que Swann est inassimilable, les sourires font place au rictus de la haine. L'excommunication majeure est prononcée, les portes du salon se referment avec fracas. Swann est rejeté dans les ténèbres extérieures.

L'unité spirituelle du salon a quelque chose de tendu et de rigide que Combray n'avait pas. Cette différence est particulièrement nette au niveau des images religieuses qui expriment cette unité. Les images qui décrivent Combray sont généralement empruntées aux religions primitives, à l'Ancien Testament et au christianisme médiéval. L'atmosphère est celle des sociétés jeunes où fleurit la littérature épique, où la foi religieuse est vigoureuse et naïve, où les étrangers sont toujours des barbares mais ne sont jamais haïs.

L'imagerie du salon Verdurin est toute différente. Ce sont les thèmes de l'Inquisition et de la « chasse aux sorcières » qui dominent. L'unité semble constamment menacée. La Patronne est toujours sur la brèche, prête à repousser l'assaut des « infidèles »; elle étouffe les schismes dans l'œuf ; elle monte autour de ses amis une garde incessante ; elle dénigre les distractions qui se prennent en dehors d'elle; elle exige une loyauté absolue; elle extirpe l'esprit de secte et d'hérésie qui compromet l'orthodoxie du « petit clan ».

Pourquoi cette différence entre le sacré Verdurin et le sacré de Combray ? Où sont les dieux de Combray ? Les dieux de Marcel, nous l'avons vu plus haut, sont ses parents et le grand écrivain Bergotte. Ce sont des dieux « lointains » avec qui toute rivalité métaphysique est impossible. Si nous regardons autour du narrateur nous retrouvons partout cette *médiation externe*. Les dieux de Françoise sont les parents et surtout la tante Léonie ; le dieu de la mère est ce père qu'on ne regarde pas trop fixement pour ne pas traverser la barrière de respect et d'adoration qui nous sépare de lui ; le dieu du père est l'amical mais olympien M. de Norpois. Ces dieux sont toujours accessibles, toujours prêts à répondre à l'appel de leurs fidèles, toujours prêts à exaucer les demandes raisonnables, mais ils sont séparés des mortels par une distance spirituelle infranchissable, une distance qui interdit toute concurrence métaphysique. Dans une des pages de

Jean Santeuil qui constituent l'ébauche de Combray on trouve une véritable allégorie de cette médiation externe collective. C'est un cygne qui symbolise le médiateur dans l'univers quasi féodal de l'enfance bourgeoise. Dans cet univers fermé et protégé, l'impression dominante est celle de la joie :

Joie à laquelle n'échappait pas... le cygne qui passe lentement sur la rivière portant aussi la lumière et la joie sur son corps éclatant... ne dérangeant en rien la joie autour de lui et laissant paraître par son air heureux qu'il la ressent, mais sans que sa démarche lente et calme en soit en rien changée, comme une *femme noble* voit avec plaisir *ses serviteurs* dans la joie et *passe en souriant près d'eux, sans mépriser leur gaieté, sans la troubler, mais sans s'y mêler autrement que par une calme sympathie et le charme majestueux que son passage répand autour d'elle.* (C'est nous qui soulignons.)

Où sont, maintenant, les dieux du salon Verdurin? La réponse ne paraît pas difficile. Il y a d'abord, divinités secondaires, les peintres, musiciens et poètes qui fréquentent le salon : incarnations plus ou moins éphémères de la divinité suprême, cet ART dont les moindres émanations suffisent à jeter Mme Verdurin dans des convulsions d'extase. Le culte officiel ne risque pas de passer inaperçu. C'est en son nom que l'on excommunie les « béotiens » et les « ennuyeux ». Le sacrilège est plus sévèrement puni qu'à Combray; un rien provoque le scandale. On est donc tenté de conclure que la foi est plus vive chez les Verdurin qu'à Combray.

La différence entre les deux « mondes clos », la fermeture plus rigide du salon, paraît donc s'expliquer par un renforcement de la médiation *externe.* Telle est, en tout cas, la conclusion que nous suggèrent les apparences. Mais les apparences sont trompeuses et le romancier rejette cette conclusion. Derrière les dieux de la médiation externe qui n'ont plus, chez les Verdurin, aucun pouvoir réel, il y a les dieux véritables et cachés de la médiation *interne*, les dieux de la haine et non plus de l'amour. L'expulsion de Swann se fait au nom des dieux officiels mais il faut y voir, en réalité, une mesure de représailles contre le médiateur implacable, contre les Guermantes dédaigneux qui ferment leur porte à Mme Verdurin et au monde desquels Swann se révèle, un beau jour, appartenir. C'est au salon Guermantes que trônent les véritables dieux de la Patronne. Mais celle-ci se ferait tuer plutôt que de leur rendre ouvertement, ou même subrepticement, le culte qu'ils réclament. C'est pourquoi elle accomplit les rites de sa fausse religion esthétique avec une passion aussi frénétique que menteuse.

De Combray au salon Verdurin, il semble que la structure du « petit monde clos » n'ait pas changé. Les traits les plus apparents de cette structure se sont seulement renforcés, accentués; les apparences se sont faites, si l'on peut dire, plus apparentes que jamais. Le salon caricature l'unité organique de Combray à la façon dont le visage momifié caricature le visage vivant et en accentue les traits. Si l'on regarde de plus près on s'aperçoit encore que les éléments de la structure, identiques de part et d'autre, sont hiérarchisés différemment. A Combray la négation des barbares est toujours subordonnée à l'affirmation des Dieux. Chez les Verdurin c'est l'inverse. Les rites

d'union sont des rites de séparation camouflés. On n'observe plus ces rites pour communier avec ceux qui les observent pareillement mais pour se distinguer de ceux qui ne les observent pas. La haine du médiateur omnipotent l'emporte sur l'amour des fidèles. La place disproportionnée qu'occupent les manifestations de cette haine dans l'existence du salon constitue le seul mais irrécusable indice de la vérité métaphysique : les étrangers haïs sont les véritables dieux.

Les apparences presque identiques recouvrent deux types de médiation très différents. Ce n'est plus au niveau de l'individu mais du petit monde clos que nous observons maintenant le passage de la médiation externe à la médiation interne. L'amour enfantin de Combray fait place à la concurrence haineuse des adultes, à la rivalité métaphysique des snobs et des amants.

La médiation interne collective reproduit fidèlement les traits de la médiation individuelle. Le bonheur d'être « entre soi » est aussi peu réel que le bonheur d'être soi. L'unité agressive que le salon Verdurin présente au dehors est une simple façade; le salon n'a pour lui-même que mépris. C'est ce mépris que révèlent les persécutions dont est victime le malheureux Saniette. Ce personnage est le fidèle des fidèles, l'âme pure du salon Verdurin. Il joue, il devrait jouer si le salon était vraiment tout ce qu'il prétend être, un rôle un peu semblable à celui que joue à Combray la tante Léonie. Mais au lieu d'être honoré et respecté, Saniette est abreuvé d'insultes ; il est le souffre-douleur des Verdurin. Le salon ne sait pas qu'il se méprise lui-même en la personne de Saniette.

La distance entre Combray et la vie de salon n'est pas la distance qui sépare les « vrais » dieux des « faux » dieux. Ce n'est pas non plus la distance qui sépare un pieux et utile mensonge de la froide vérité. Ne disons pas, non plus, avec Martin Heidegger que les dieux se sont « éloignés ». Les dieux sont plus proches que jamais. Les divergences entre la réflexion néo-romantique et le génie romanesque sont ici tout à fait claires. Les penseurs néo-romantiques dénoncent bruyamment le caractère factice du culte réservé aux valeurs officielles et aux idoles défraîchies, dans l'univers bourgeois. Fiers de leur perspicacité, ces penseurs ne vont jamais au-delà de ces premières observations. Ils croient à un tarissement pur et simple des sources du sacré. Ils ne se demandent jamais ce que peut bien cacher l'*hypocrisie* bourgeoise. Seul le romancier soulève le masque trompeur du culte officiel et parvient jusqu'aux dieux cachés de la médiation interne. Proust et Dostoïevski ne définissent pas notre univers par l'absence de sacré, comme le font les philosophes, mais par un sacré perverti et violent qui empoisonne peu à peu les sources de la vie.

A mesure qu'on s'éloigne de Combray, l'unité positive de l'amour évolue vers l'unité négative de la haine, vers la fausse unité qui dissimule la duplicité et la multiplicité.

C'est pourquoi il ne faut qu'un Combray mais il faut plusieurs salons rivaux. Ce sont d'abord le salon Verdurin et le salon Guermantes. Les salons n'existent qu'en fonction les uns des autres. Nous retrouvons, entre les collectivités que sépare et unit tout à la fois la médiation double, une dialectique du maître et de l'esclave semblable à celle qui régit les rapports entre les individus. Le salon Verdurin et le salon Guermantes luttent souterrainement pour la maîtrise mondaine. C'est la duchesse de Guermantes, pendant la plus grande partie du roman, qui conserve la maîtrise. Hautaine, indifférente et moqueuse, la duchesse au profil d'oiseau de proie exerce une domination si complète qu'elle apparaît presque comme la médiatrice universelle des salons. Mais cette maîtrise, comme toute maîtrise, se révèle vide et abstraite. Mme de Guermantes ne voit naturellement pas son salon avec les yeux de ceux qui désirent y entrer. Si la bourgeoise Mme Verdurin, officiellement éprise d'art, ne rêve au fond que d'aristocratie, l'aristocratique Mme de

Guermantes ne rêve que de gloires littéraires et artistiques.

Mme Verdurin a longtemps le dessous dans la lutte qui l'oppose au salon Guermantes. Mais elle refuse de s'humilier et dissimule obstinément son désir. Le mensonge « héroïque », ici comme ailleurs, finit par porter ses fruits. Le jeu de la médiation interne exige que Mme Verdurin finisse dans l'hôtel du prince de Guermantes. Quant à la duchesse, *maîtresse* trop blasée, elle abuse de sa puissance et gaspille son prestige. Elle finit par perdre sa situation mondaine. Les lois romanesques exigent ce double renversement.



Combray nous est toujours décrit comme un régime patriarcal dont on ne saurait dire s'il est autoritaire ou libéral car il fonctionne tout seul. Le salon Verdurin, par contre, est une dictature frénétique ; la Patronne est un chef d'Etat totalitaire qui gouverne par un savant dosage de démagogie et de férocité. Lorsque Proust évoque les sentiments de loyalisme qu'inspire Combray, il parle de *patriotisme;* lorsqu'il se tourne vers le salon Verdurin, il parle de *chauvinisme*. La distinction entre patriotisme et chauvinisme traduit fort bien la différence à la fois subtile et radicale entre Combray et les salons. Le patriotisme relève de la médiation externe et le chauvinisme de la médiation interne. Le patriotisme est déjà amour de soi mais il est encore culte sincère des héros et des saints. Sa ferveur ne dépend pas d'une rivalité avec les autres patries. Le chauvinisme, par contre, est le fruit d'une telle rivalité. C'est un sentiment négatif qui se fonde sur la haine, c'est-à-dire sur l'adoration secrète de l'*Autre*.

En dépit de leur prudence extrême, les remarques de Proust sur la Grande Guerre trahissent un écœurement profond. Le chauvinisme bleu horizon relève d'une médiation semblable à celle du snobisme. Le chauvin hait l'Allemagne puissante, guerrière et disciplinée car il ne rêve lui-même que guerre, puissance et discipline. Le nationaliste revanchard se nourrit de Barrès et célèbre « la terre et des morts » mais la terre et les morts ne comptent pas pour lui. Il se croit profondément enraciné alors qu'il flotte en pleine abstraction.

A la fin de *A la recherche du temps perdu* la guerre éclate. Le salon Verdurin devient un quartier général du jusqu'auboutisme mondain. Tous les fidèles emboîtent le pas guerrier de la Patronne. Brichot tient une chronique belliqueuse dans un grand journal parisien. Il n'est pas jusqu'au violoniste Morel qui ne désire « faire son devoir ». Le chauvinisme mondain trouve une expression complémentaire dans le chauvinisme civique et national. L'image du chauvinisme est donc beaucoup plus qu'une image. Entre le microcosme qu'est le salon et le macrocosme de la nation en guerre, il n'y a jamais qu'une différence d'échelle. Le désir est le même. Les métaphores qui nous font sans cesse passer d'un ordre de grandeur à l'autre attirent notre attention sur cette identité de structure.

La France est à l'Allemagne ce que le salon Verdurin est au salon Guermantes. Or, Mme Verdurin, l'ennemie jurée des « ennuyeux », finit par épouser le Prince de Guermantes et par passer, avec armes et bagages, dans le camp de ses adversaires. Le parallélisme rigoureux entre le chauvinisme mondain et le chauvinisme national nous invite à chercher, dans l'ordre du macrocosme, l'analogue de ce coup de théâtre microcosmique dont il n'est pas exagéré de dire qu'il frise la « trahison ». Si le roman ne nous fournit pas cet analogue, c'est uniquement parce qu'il se termine trop tôt. Il faudra vingt ans de plus et une seconde guerre mondiale pour que se produise l'événement qui eût permis à Proust de compléter sa métaphore. En 1940, un certain chauvinisme abstrait embrasse la cause de l'Allemagne triomphante après avoir fulminé pendant

trois quarts de siècle contre ceux qui suggéraient timidement un *modus vivendi* avec une ennemie héréditaire encore renfermée dans ses propres frontières. De même, Mme Verdurin fait régner la terreur dans son « petit clan » et excommunie les « fidèles » au moindre signe de faiblesse envers les « ennuyeux », jusqu'au jour où elle épouse le Prince de Guermantes, ferme aux « fidèles » les portes de son salon et les ouvre toutes grandes aux pires snobs du Faubourg Saint-Germain.

Certains critiques découvrent, naturellement, dans la volte-face mondaine de Mme Verdurin une preuve de sa « liberté ». Bien heureux, même, s'ils ne se prévalent pas de cette prétendue liberté pour « réhabiliter » Marcel Proust auprès des penseurs à la page et pour laver le romancier du terrible soupçon de « psychologisme ». « Voyez, disent-ils, Mme Verdurin est capable de jeter ses principes par-dessus bord; ce personnage est donc parfaitement digne de figurer dans un roman existentiel et Proust, lui aussi, est un romancier de la *liberté* ! »

L'erreur de ces critiques répète, évidemment, celle de Jean Prévost prenant la conversion politique de M. de Rênal pour un geste spontané. Si Mme Verdurin est « spontanée », les « collaborateurs » enthousiastes le sont aussi, puisqu'ils étaient la veille des nationalistes farouches. En réalité personne n'est spontané : ce sont les lois de la médiation double qui jouent dans les deux cas. Les représailles spectaculaires contre la divinité persécutrice font toujours place à une tentative de « fusion » lorsque les circonstances paraissent favorables. C'est ainsi que l'homme du souterrain interrompt ses projets de vengeance pour écrire, à l'officier qui l'a insulté, une lettre délirante de passion. Toutes ces « conversions » apparentes n'apportent rien de neuf. Aucune liberté n'affirme ici sa toute-puissance par une rupture authentique avec la situation antérieure. Le converti n'a même pas changé de médiateur. Nous avons l'illusion du changement parce que nous n'avions pas reconnu une médiation dont les seuls fruits étaient « l'envie, la jalousie et la haine impuissante ». L'amertume de ces fruits nous a dissimulé la présence du dieu.



L'identité structurelle des deux chauvinismes se révèle, une fois de plus, dans l'expulsion du baron de Charlus. L'affaire rappelle, en plus violent, la mésaventure de Swann. Charlus est attiré chez les Verdurin par Morel ; Swann était attiré par Odette. Swann était l'ami de la duchesse de Guermantes, Charlus est son beau-frère. Le baron est donc éminemment « ennuyeux » et subversif. La « fonction éliminatrice » du salon va s'exercer contre lui avec une sauvagerie particulière. Les oppositions et contradictions qu'engendre le désir métaphysique sont encore plus visibles et plus douloureuses que dans *Un amour de Swann* car le médiateur s'est beaucoup rapproché.

La guerre est commencée ; l'exposé des motifs qui accompagne l'exécution de la sentence est coloré par l'atmosphère de l'époque. A la qualification traditionnelle d'« ennuyeux » s'ajoute celle d'« espion allemand ». Les aspects microcosmiques et macrocosmiques du « chauvinisme » sont à peine distincts et Mme Verdurin va bientôt les confondre. Elle proclame à tous ses visiteurs que Charlus, pendant deux ans, « n'a pas cessé d'espionner » dans son salon.

La phrase révèle admirablement la déformation systématique que le désir métaphysique et la haine font subir au réel. C'est cette déformation qui fait l'unité subjective de la perception. La phrase peint trop bien la Patronne, pensons-nous aussitôt, pour qu'elle peigne aussi son objet : le baron de Charlus. S'il faut chercher l'essence individuelle dans une « différence » irréductible, la phrase ne peut pas révéler l'essence de Mme Verdurin sans trahir l'essence du baron de Charlus. Elle ne peut pas contenir ces deux essences mutuellement incompatibles.

Et c'est ce miracle pourtant qu'elle accomplit. En affirmant que Charlus, pendant deux ans, n'a

pas cessé d’espionner dans son salon, Mme Verdurin se peint elle-même mais elle peint aussi le baron. Charlus, assurément, n’est pas un espion. La Patronne exagère follement mais elle sait fort bien ce qu’elle fait; la flèche atteint Charlus dans la partie la plus vulnérable de son être. Charlus est terriblement défaitiste. Il ne lui suffit pas de mépriser silencieusement le « bourrage de crâne ». Il se répand en propos subversifs jusque sur la voie publique. Son germanisme l’étouffe.

Proust analyse longuement le défaitisme de Charlus. Il multiplie les explications mais la plus importante est l’homosexualité. Charlus désire sans espoir les beaux soldats qui pullulent dans Paris. Les militaires inaccessibles sont pour lui des « bourreaux délicieux ». Ils sont automatiquement associés au Mal. La guerre qui divise l’univers en deux camps ennemis alimente le dualisme instinctif du masochiste. La cause alliée étant celle des méchants persécuteurs, l’Allemagne est forcément associée au Bien persécuté. Charlus confond d’autant plus aisément sa propre cause avec celle de la nation ennemie que les Allemands lui inspirent, physiquement, un véritable dégoût; il ne distingue plus leur laideur de la sienne et leurs défaites militaires de ses défaites amoureuses. Charlus croit se justifier lui-même en justifiant l’Allemagne accablée.

Ces sentiments sont essentiellement négatifs. L'amour que Charlus porte à l’Allemagne est beaucoup moins vif que sa haine pour les puissances alliées. L'attention frémissante qu’il porte au chauvinisme est celle du sujet pour le médiateur. La *Weltanschauung* de Charlus illustre parfaitement le schème masochiste que nous décrivions dans le chapitre précédent.

L'unité de l’existence charlusienne devient plus évidente encore si l’on explore, entre la vie sexuelle et les opinions défaitistes du baron une zone intermédiaire, celle de la vie mondaine.

Charlus est un Guermantes. Il est l’objet d’un culte idolâtre dans le salon de sa belle-sœur, la duchesse de Guermantes. Il proclame en toutes occasions, surtout devant ses amis roturiers, la supériorité de son milieu d’origine mais le Faubourg Saint-Germain est loin d’exercer sur lui la même fascination que sur les snobs bourgeois. Le désir métaphysique ne porte jamais, par définition, sur l’objet accessible. Ce n’est donc pas vers le noble faubourg que tendent les désirs du baron mais vers la basse « canaille ». C'est ce snobisme « descendant » qui explique la passion pour Morel, assez crapuleux personnage. Le prestige de mauvais aloi dont Charlus auréole le musicien rejaillit sur le salon Verdurin tout entier. Le grand seigneur distingue à peine cette teinte bourgeoise des couleurs plus voyantes qui font le décor ordinaire de ses plaisirs clandestins.

Le salon Verdurin, chauvin, immoral et bourgeois est un mauvais lieu fascinant au sein de ce mauvais lieu plus vaste qu’est la France également chauvine, immorale et bourgeoise. Le salon Verdurin abrite le séduisant Morel ; la France en guerre est remplie de superbes officiers. Le baron ne se sent pas plus « chez lui » dans le salon Verdurin qu’il ne se sent « chez lui » dans la France chauvine. Et c’est en France qu’il vit, c’est dans le salon Verdurin que l’attire son désir. Le salon Guermantes, aristocratique et insipidement vertueux, joue, dans le système mondain du baron, un rôle parallèle à celui de l’Allemagne chérie mais lointaine dans son système politique. L'amour, la vie mondaine et la guerre sont les trois cercles de cette existence parfaitement une ou plutôt parfaitement double dans sa contradiction. Tous les plans se correspondent et vérifient la logique obsessive du baron.

A l'obsession « chauvine » de Mme Verdurin s’oppose donc l’obsession « anti-chauvine » de Charlus. Ces deux obsessions n’isolent pas les deux obsédés comme le voudrait le bon sens. Elle ne les enferme pas dans deux mondes incommensurables ; elle les rapproche pour une communion de la haine.

Ces deux existences rassemblent les mêmes éléments mais les organisent de façon inverse. Mme Verdurin se prétend loyale à son salon mais son cœur est chez les Guermantes. Charlus se prétend loyal au salon Guermantes mais son cœur est chez les Verdurin. Mme Verdurin célèbre le « petit clan » et dédaigne les « ennuyeux ». Charlus célèbre le salon Guermantes et dédaigne les « gens de rien ». Il suffit d’intervertir les signes pour passer d’un univers à l’autre. Le désaccord entre les deux personnages est un merveilleux accord négatif.

C'est cette symétrie qui permet à Mme Verdurin d’exprimer sa vérité et la vérité du baron, sous une forme grotesque mais saisissante, dans une seule et même phrase. Accuser Charlus d’être un espion, pour Mme Verdurin, c’est protester secrètement contre le mépris des Guermantes. Le bon sens ne voit pas quel intérêt pourraient bien présenter, aux yeux de l’Etat-major allemand, « des rapports circonstanciés sur l’organisation du petit clan ». Le bon sens voit donc la folie de Mme Verdurin mais plus il regarde cette folie, plus il risque de perdre de vue la folie parallèle de Charlus. Mme Verdurin se rapproche du baron dans la mesure même où elle s’écarte de la saine raison. La folie de l’un vole vers la folie de l’autre sans égard aux barrières que le bon sens dresserait entre la vie mondaine et la guerre. Si le chauvinisme de Mme Verdurin est dirigé contre le salon Guermantes, le défaitisme de Charlus est dirigé contre le salon Verdurin. Chacun, donc, n’a qu’à céder à sa folie pour connaître l’*Autre* d’une connaissance à la fois aiguë et limitée... Aiguë car la passion triomphe du fétichisme de l’objet qui paralyse le bon sens; limitée car la passion ne perçoit pas le triangle du désir; elle ne reconnaît pas la détresse derrière l’orgueil de l’*Autre* et sa maîtrise apparente.

Proust nous fait entrevoir en quatre mots la complexité des liens que peut tisser la haine entre deux individus. La phrase de Mme Verdurin est à la fois connaissance et aveuglement, vérité subtile et mensonge grossier ; elle est aussi riche en associations et en prolongements de toutes sortes qu’un vers de Mallarmé mais le romancier n’invente rien. Son génie puise directement dans une vérité intersubjective qu’ignorent presque complètement les systèmes psychologiques et philosophiques de notre époque.

Cette phrase révèle que les rapports, au niveau des salons et de la médiation interne, sont très différents de ceux qui s’établissent, ou plutôt ne peuvent pas s’établir, au stade de la médiation externe. Combray, nous l’avons vu, est le royaume du quiproquo. L'autonomie étant réelle, les rapports avec le monde extérieur sont forcément superficiels. Aucune intrigue durable ne peut se nouer. Les scénettes de Combray, comme les aventures de Don Quichotte sont indépendantes les unes des autres. L'ordre de succession est presque indifférent car chaque aventure constitue une totalité signifiante dont l’essence est le quiproquo.

Au niveau de la médiation interne, on pourrait croire que la communication est plus impossible encore puisque les individus et les salons se heurtent les uns aux autres avec une violence accrue. On pourrait croire que, les *différences* s’aggravant, toutes relations deviennent impossibles entre des petits mondes toujours plus fermés les uns aux autres. C'est là, précisément, ce dont veulent nous persuader tous les écrivains romantiques. Le romantisme cherche ce qui est irréductiblement nôtre dans ce qui nous oppose le plus violemment à autrui. Il distingue deux parts dans l’individu, une part superficielle où l’accord avec les *Autres* est possible et une part plus profonde où l’accord est impossible. Mais cette distinction est menteuse. Le romancier nous le montre. L'aggravation de la maladie ontologique ne fait pas de l’individu un engrenage faussé qui ne mordrait plus sur l’engrenage opposé. Le chauvinisme de Mme Verdurin et l’anti-chauvinisme de Charlus s’emboîtent

parfaitement l’un dans l’autre car l’un est en creux ce que l’autre est en relief. Les *différences* dont le romantique fait parade sont les dents de l’engrenage; ce sont elles et elles seules qui font tourner la machine, ce sont elles qui engendrent un *monde romanesque* qui jusqu’ici n’existait pas.

Combray était réellement autonome mais les salons ne le sont pas. Ils sont d’autant moins autonomes qu’ils revendiquent plus aigrement l’autonomie. Au niveau de la médiation interne, la collectivité, comme l’individu, cesse d’être un centre de référence absolu. On ne peut plus comprendre les salons qu’en les opposant aux salons rivaux, en les intégrant à la totalité dont chacun d’eux n’est plus qu’un élément.

Au niveau de la médiation externe, il n’y a que des « petits mondes clos ». Les liens sont si lâches qu’il n’y a pas encore de *monde romanesque* proprement dit, pas plus qu’il n’y a de « concert européen » avant le XVIIe siècle. Ce « concert » est le fruit d’une concurrence à l’échelle nationale. Les nations sont obsédées les unes par les autres. Leurs rapports sont chaque jour plus étroits mais ces rapports prennent souvent une forme négative. De même que la fascination individuelle engendre l’individualisme, la fascination collective engendre un « individualisme collectif » qui s’appelle nationalisme, chauvinisme et totalitarisme.

Les mythes individualistes et collectivistes sont frères car ils recouvrent toujours l’opposition du Même au Même. Tout autant que la volonté d’être soi, la volonté d’être « entre soi », cache un désir d’être l’*Autre*.

Les « petits mondes clos » sont des particules neutres qui n’ont aucune action les unes sur les autres. Les salons sont des particules positives et négatives qui s’attirent et se repoussent à la fois, comme les particules atomiques. Il n’y a plus de monades mais des simulacres de monades qui forment un vaste monde fermé. L'unité de ce monde, aussi rigoureuse que celle de Combray, est fondée sur un principe inverse. C'est l’amour, à Combray, qui demeure le plus fort ; c’est la haine qui engendre le monde des salons.

Dans l’enfer de *Sodome et Gomorrhe* le triomphe de la haine est absolu. Les esclaves gravitent autour de leurs maîtres et les maîtres sont eux-mêmes des esclaves. Individus et collectivités sont à la fois inséparables et parfaitement isolés. Les satellites gravitent autour des planètes et les planètes gravitent autour des étoiles. Cette image du monde romanesque comme système cosmique revient souvent chez Proust et elle entraîne avec elle l’image du romancier astronome qui calcule les orbites et dégage les lois.

Ce sont ces lois de la médiation interne qui donnent sa cohésion au monde romanesque. Seule la connaissance de ces lois permet de répondre à la question de Vyacheslav Ivanov dans son ouvrage sur Dostoïevski : « Comment, demande le critique russe, la séparation peut-elle devenir un principe d’union, comment la haine peut-elle retenir rivés ensemble ceux-là mêmes qui haïssent ? »



On passe de Combray à l’univers des salons par un mouvement continu et sans transitions perceptibles. Il ne faut pas opposer la médiation *externe* à la médiation *interne* comme le masochiste oppose au Bien le Mal. Si l’on observe Combray d’un peu près on y retrouvera, mais à l’état naissant, toutes les tares des salons mondains.

Les moqueries de la grand-tante à l’égard de Swann sont une première esquisse, plus légère, des foudres que brandiront Mme Verdurin et Mme de Guermantes. Les menues persécutions dont souffre l’innocente grand-mère préfigurent la cruauté des Verdurin envers Saniette et l’atroce sécheresse

de Mme de Guermantes envers son grand ami Swann. La mère de Marcel refuse bourgeoisement de recevoir Mme Swann. Le narrateur lui-même profane le sacré en la personne de Françoise qu'il s'efforce de « démystifier ». Il s'acharne à détruire sa foi naïve en la tante Léonie. La tante Léonie elle-même abuse de son prestige surnaturel ; elle fomente de stériles rivalités entre Françoise et Eulalie ; elle se transforme en un tyran cruel.

L'élément négatif est déjà présent à Combray ; c'est grâce à lui que le petit monde clos se referme sur lui-même. C'est lui qui assure l'élimination des vérités dangereuses. C'est cet élément négatif qui grandit peu à peu et finit par tout dévorer dans les salons mondains. Et cet élément négatif, comme toujours, a ses racines dans l'orgueil. C'est l'orgueil qui empêche la grand-tante de reconnaître la position sociale de Swann, c'est l'orgueil qui empêche la mère de Marcel de recevoir Mme Swann. Cet orgueil est un orgueil naissant mais son essence ne changera pas d'un bout à l'autre du roman. L'œuvre destructrice est à peine entamée mais le choix décisif est déjà fait. *Sodome et Gomorrhe* est déjà présent en germe à Combray. Pour passer d'un univers à l'autre il suffit de céder à l'entraînement de la pente, à ce mouvement qui s'accélère sans cesse et nous éloigne toujours du centre mystique. Ce mouvement est presque imperceptible chez la tante Léonie, étendue dans son lit ; il est déjà rapide chez l'enfant qui regarde trop fixement les dieux de Combray et s'apprête à succomber à tous les exotismes.

Quel est ce centre que jamais on ne rejoint et dont on s'éloigne sans cesse ? Proust ne répond pas directement mais le symbolisme de son œuvre parle pour lui et parfois contre lui. Le centre de Combray c'est l'église « résumant la ville, la représentant, parlant d'elle et pour elle aux lointains ». Au centre de l'église, il y a le clocher de Saint-Hilaire qui est à la ville ce que la chambre de Léonie est à la maison familiale. Le clocher donne « à toutes les occupations, à toutes les heures, à tous les points de vue de la ville, leur figure, leur couronnement, leur consécration ». Tous les dieux de Combray sont rassemblés au pied de ce clocher :

C'était toujours à lui qu'il fallait revenir, toujours lui qui dominait tout, sommant les maisons d'un pinacle inattendu, levé devant moi comme le doigt de Dieu dont le corps eût été caché dans la foule des humains sans que je le confondisse pour cela avec elle.

Le clocher est partout visible mais l'église est toujours vide. Les dieux humains et terrestres de la médiation externe sont déjà des idoles; ils ne s'alignent pas sur la verticale du clocher. Ils en restent assez proches, toutefois, pour qu'un même regard puisse embrasser Combray et son église. A mesure que le médiateur se rapproche du sujet désirant la transcendance s'éloigne de cette verticale. C'est la transcendance déviée qui accomplit son œuvre. Elle va entraîner le narrateur et son univers romanesque de plus en plus loin du clocher, en une série de cercles concentriques qui s'intitulent *A l'ombre des jeunes filles en fleurs, Du côté de Guermantes, Sodome et Gomorrhe, La Prisonnière* et *La Fugitive*. Plus on s'éloignera du centre mystique, plus l'agitation se fera douloureuse, frénétique et vaine, jusqu'au *Temps retrouvé* qui renversera ce mouvement. C'est ce double mouvement de fuite et de retour que préfigurent les corbeaux de Saint-Hilaire dans leurs poursuites vespérales :

Des fenêtres de sa tour, [le clocher] lâchait, laissait tomber à intervalles

réguliers des volées de corbeaux qui, pendant un moment, tournoyaient en criant, comme si les vieilles pierres qui les laissaient s'ébattre sans paraître les voir, devenues tout d'un coup inhabitables et dégageant un principe d'agitation infinie, les avaient frappés et repoussés. Puis, après avoir rayé en tous sens le velours violet de l'air du soir, brusquement calmés ils revenaient s'absorber dans la tour, de néfaste redevenue propice...



L'œuvre de Proust a-t-elle une valeur sociologique ? On répète fréquemment que *La Recherche du temps perdu* est inférieure, sur ce point, à *La Comédie humaine* ou aux *Rougon-Macquart*. Proust, dit-on, ne s'intéresse qu'à la vieille noblesse. Son œuvre manque donc « d'ampleur et d'objectivité ». Derrière ces jugements défavorables on reconnaît la vieille conception réaliste et positiviste de l'art romanesque. Le génie romanesque dresse un inventaire minutieux des hommes et des choses ; il doit nous présenter un panorama aussi complet que possible de la réalité économique et sociale.

S'il fallait prendre cette conception au sérieux, Proust serait un romancier plus médiocre encore qu'on ne dit. On lui reproche de « limiter son enquête au Faubourg Saint-Germain » mais c'est encore le flatter. Proust ne se livre à aucune exploration systématique, même dans le domaine exigu qu'on veut bien lui réserver. Il nous dit vaguement que les Guermantes sont fort riches, que tels autres sont ruinés. Là où le romancier consciencieux nous plongerait dans un tas de paperasses, testaments, inventaires, livres de comptes, exploits d'huissiers, portefeuilles d'actions et obligations, Proust nous rapporte négligemment quelques bavardages autour d'une tasse de thé. Et encore ne les rapporte-t-il jamais pour eux-mêmes mais toujours à propos d'autre chose. Il n'y a rien là qui mérite le titre pompeux d'*enquête*. Proust ne cherche même pas à suggérer, par le ton définitif ou l'énumération d'objets hétéroclites, qu'il a « épuisé la documentation ».

Aucune des questions qui intéressent le sociologue ne semble retenir Marcel Proust. On en conclut que le romancier ne s'intéresse pas aux problèmes de la société. Cette indifférence, qu'on la blâme ou qu'on la juge louable, reste toujours une conduite négative, une forme de mutilation au service d'une esthétique particulière, quelque chose comme le bannissement des vocables roturiers dans la tragédie classique.

Nous en savons assez pour rejeter cette conception limitative de l'art romanesque. La vérité du romancier est totale. Elle embrasse tous les aspects de l'existence individuelle et collective. Même si le roman néglige un peu certains de ces aspects il indique certainement une perspective. Les sociologues ne reconnaissent rien chez Proust qui rappelle leur propre démarche parce que l'opposition entre la sociologie romanesque et la sociologie des sociologues est fondamentale. Cette opposition porte non seulement sur la solution et les méthodes mais sur les données du problème à résoudre.

Aux yeux du sociologue le Faubourg Saint-Germain est un secteur minuscule, sans doute, mais bien réel, du paysage social. Les frontières en paraissent si nettes que personne ne se pose jamais de questions à leur sujet. Mais ces frontières se brouillent à mesure qu'on avance dans l'œuvre proustienne. Le narrateur est terriblement déçu lorsqu'il pénètre enfin chez les Guermantes. Il

constate qu'on y pense et qu'on y parle comme dans les autres maisons. L'essence du Faubourg semble s'évanouir. Le salon Guermantes perd son individualité et rejoint, dans une grisaille indistincte, les milieux déjà connus.

On ne peut pas définir le Faubourg par la tradition puisque cette tradition n'est plus comprise par un personnage aussi considérable et aussi vulgaire que le duc de Guermantes. On ne peut pas définir le Faubourg par l'hérédité puisqu'une bourgeoise comme Mme Leroi y jouit d'une position mondaine plus brillante qu'une Mme de Villeparisis. Depuis la fin du XIXe siècle, le Faubourg ne constitue pas un véritable centre de puissance politique ou financière bien que la richesse y abonde, bien que les hommes influents s'y portent en grand nombre. Le Faubourg ne se distingue pas, non plus, par une mentalité particulière. On y est réactionnaire en politique, rétrograde en art, borné en littérature. Il n'y a rien là qui puisse différencier le milieu Guermantes des autres milieux riches et oisifs en ce début du XXe siècle.

Le sociologue qu'intéresse le Faubourg Saint-Germain ne devrait pas jeter les yeux sur *La Recherche du temps perdu*. Ce roman n'est pas seulement inutile, il peut être dangereux. Le sociologue croyait tenir l'objet de sa recherche et voici que cet objet lui glisse entre les doigts. Le Faubourg n'est ni classe, ni groupe, ni milieu; aucune des catégories en usage parmi les sociologues ne lui est applicable. Semblable à certaines particules atomiques le Faubourg s'évanouit lorsqu'on braque sur lui les instruments de l'homme de science. On ne peut pas isoler cet objet. Depuis cent ans le Faubourg n'existe plus. Et pourtant il existe puisqu'il suscite les désirs les plus violents. Où commence, où s'arrête le Faubourg ? Nous ne le savons pas. Mais le snob sait; il n'hésite jamais. On croirait que le snob possède un sixième sens qui mesure avec exactitude la valeur mondaine d'un salon.

Le Faubourg existe pour le snob et il n'existe pas pour le non-snob. Disons plutôt qu'il n'existerait pas pour le non-snob si ce dernier n'acceptait pas de s'en remettre, pour trancher la question, au témoignage du snob. Le Faubourg n'existe pleinement que pour le snob.

On reproche à Proust de se cantonner dans un milieu trop étroit mais nul, mieux que Proust, n'a connu et dénoncé cette étroitesse. Proust nous dit l'insignifiance du « grand monde » non seulement au point de vue intellectuel et humain mais *au point de vue social* : « Les gens du monde se font illusion sur l'importance sociale de leur nom. » Proust pousse beaucoup plus loin que ses censeurs démocratiques la « démystification » du Faubourg Saint-Germain. Ceux-ci croient, en effet, à l'existence objective de l'objet magique. Proust nous répète sans cesse que l'objet n'existe pas. « Le monde est le royaume du néant. » Il faut prendre cette affirmation au pied de la lettre. Le romancier souligne sans cesse le contraste entre le néant objectif du Faubourg et la réalité prodigieuse qu'il acquiert aux yeux du snob.

Le romancier ne s'intéresse ni à la réalité dérisoire de l'objet ni même à l'objet transfiguré, mais au processus de transfiguration. Le grand romancier a toujours été ainsi. Cervantès ne s'intéresse ni au plat à barbe ni au casque de Mambrin. Ce qui le passionne c'est que Don Quichotte puisse confondre un simple plat à barbe avec le casque de Mambrin. Ce qui passionne Marcel Proust c'est que le snob puisse prendre le Faubourg Saint-Germain pour ce royaume fabuleux où chacun rêve d'entrer.

Le sociologue et le romancier naturaliste ne veulent qu'une seule vérité. Ils imposent cette vérité à tous les sujets percevants. Ce qu'ils appellent *objet* est un fade compromis entre les perceptions inconciliables du désir et du non-désir. La crédibilité de cet objet vient de sa position médiane qui

débilite toutes les contradictions. Au lieu d'émousser les pointes de ces contradictions le romancier génial les aiguise tant qu'il peut. Il souligne la métamorphose opérée par le désir. Le naturaliste ne perçoit pas cette métamorphose car il n'est pas capable de critiquer son propre désir. Le romancier qui révèle le désir triangulaire ne peut pas être snob mais il faut qu'il l'ait été. Il faut qu'il ait désiré et qu'il ne désire plus.

Le Faubourg est casque enchanté pour le snob, plat à barbe pour le non-snob. On nous répète chaque jour que le monde est mené par des désirs « concrets » : richesse, bien-être, puissance, pétrole, etc. Le romancier pose une question d'apparence anodine : « Qu'est-ce que le snobisme ? »

En s'interrogeant sur le snobisme le romancier s'interroge, à sa façon, sur les ressorts cachés de la mécanique sociale. Mais les savants haussent les épaules. La question est trop frivole pour eux. Si on les presse de répondre ils se déroberont. Ils prétendront que le romancier s'intéresse au snobisme pour des raisons impures. Il est lui-même un snob. Disons plutôt qu'il l'était. C'est un fait; mais la question demeure. Qu'est-ce que le snobisme ?

Le snob ne recherche aucun avantage concret; ses jouissances et surtout ses souffrances sont purement métaphysiques. Ni le réaliste, ni l'idéaliste, ni le marxiste ne peuvent répondre à la question du romancier. Le snobisme est le grain de poussière qui s'introduit dans les engrenages de la science et détraque la machine.

Le snob désire le néant. Lorsque les différences concrètes entre les hommes disparaissent ou passent au second plan, dans un secteur quelconque de la société, la concurrence abstraite apparaît mais on la confond longtemps avec les conflits antérieurs dont elle épouse la forme. Il ne faut pas confondre l'angoisse abstraite du snob avec l'oppression de classe. Le snobisme n'appartient pas au passé hiérarchisé, comme on le croit communément, mais au présent et, plus encore, à l'avenir démocratique. Le Faubourg Saint-Germain, à l'époque de Marcel Proust, est à la pointe d'une évolution qui métamorphose, plus ou moins rapidement, toutes les couches de la société. Le romancier se tourne vers les snobs car leur désir contient « plus de néant » que les désirs ordinaires. Le snobisme est la caricature de ces désirs. Comme toute caricature, le snobisme force le trait et nous oblige à voir ce que nous ne verrions jamais dans l'original.

Le pseudo-objet qu'est le Faubourg Saint-Germain joue donc un rôle privilégié dans la révélation romanesque. On peut comparer ce rôle à celui du radium dans la physique moderne. Le radium occupe, dans la nature, une place aussi réduite que le Faubourg Saint-Germain dans la société française. Mais ce corps très rare possède des propriétés exceptionnelles qui font mentir certains principes de l'ancienne physique et qui bouleversent, de proche en proche, toutes les perspectives de la science. Le snobisme, de même, fait mentir certains principes de la sociologie classique. Il nous révèle des mobiles d'action que la réflexion scientifique n'a jamais soupçonnés.

Le génie romanesque, chez Proust, est du snobisme transcendé. C'est son snobisme qui conduit le romancier vers le lieu le plus abstrait d'une société abstraite, vers le pseudo-objet le plus scandaleusement nul, c'est-à-dire vers le lieu le plus propice à la révélation romanesque. Le snobisme se confond, rétrospectivement, avec les premières démarches du génie; il en possède le jugement infaillible et l'irrésistible élan. Il faut que le snob ait été soulevé d'un immense espoir; il faut qu'il ait souffert d'immenses déceptions pour que l'écart entre l'objet du désir et l'objet du non-désir s'impose à son attention, et pour que cette attention triomphe des barrières que lui oppose, chaque fois, un désir nouveau.

Après avoir servi le romancier, la force caricaturale du snobisme devrait servir le lecteur. Lire

c’est revivre l’expérience spirituelle dont le roman épouse exactement la forme. Après avoir conquis sa vérité le romancier peut redescendre du Faubourg Saint-Germain vers des régions moins raréfiées de l’existence sociale, à la façon du physicien qui étend aux corps « ordinaires » les vérités arrachées à ce corps « extraordinaire » qu’est le radium. Dans la plupart des cercles de l’existence bourgeoise et même populaire, Marcel Proust retrouve la structure triangulaire du désir, l’opposition stérile des contraires, la haine pour le dieu caché, les excommunications et les tabous stérilisants de la médiation interne.

C'est cet élargissement progressif de la vérité romanesque qui entraîne l’extension du terme snobisme aux professions et aux milieux les plus divers. Il y a, dans *A la recherche du temps perdu*, un snobisme des professeurs, un snobisme des médecins, un snobisme des magistrats et même un snobisme des femmes de chambre. Les emplois proustiens du mot snobisme définissent une sociologie « abstraite » dont l’application est universelle mais dont les principes sont particulièrement actifs dans les milieux les plus riches et les plus oisifs de la société.

Proust est donc loin d’être indifférent à la réalité sociale. Il ne nous parle que d’elle, en un sens, car la vie intérieure est déjà sociale pour le romancier du désir triangulaire et la vie sociale est toujours le reflet du désir individuel. Mais Proust s’oppose radicalement au vieux positivisme comtien. Il s’oppose également au marxisme. *L'aliénation* marxiste est analogue au désir métaphysique. Mais l’aliénation ne correspond guère qu’à la médiation externe et aux stades supérieurs de la médiation interne. Les analyses marxistes de la société bourgeoise sont plus profondes que bien d’autres mais elles sont viciées à la base par une nouvelle illusion. Le marxiste s’imagine qu’il va supprimer toute aliénation en supprimant la société bourgeoise. Il ne tient pas compte des formes les plus aiguës du désir métaphysique, celles que décrivent Proust et Dostoïevski. Le marxiste est dupe de l’objet; son matérialisme n’est qu’un progrès relatif sur l’idéalisme bourgeois.

L'œuvre de Proust décrit les formes d’aliénation nouvelles qui succèdent aux formes antérieures lorsque les « besoins » sont satisfaits et lorsque les différences concrètes cessent de dominer les relations entre les hommes. Le snobisme, nous l’avons vu, dresse des cloisons abstraites entre des individus qui jouissent des mêmes revenus, qui appartiennent à la même classe sociale et à la même tradition. Certaines intuitions de la sociologie américaine permettent de saisir la fécondité du point de vue proustien. La notion de « conspicuous consumption » développée par Thorstein Veblen est déjà triangulaire. Elle porte un coup fatal aux théories matérialistes. La valeur de l’objet consommé ne dépend plus que du regard de l’*Autre*. Seul le désir de l’*Autre* peut engendrer le désir. Plus près de nous, un David Riesman et un Vance Packard montrent que l’immense classe moyenne américaine, aussi libérée des besoins et plus uniforme encore que les milieux décrits par Marcel Proust, se divise, elle aussi, en compartiments abstraits. Elle multiplie les tabous et les excommunications entre des unités parfaitement semblables et opposées les unes aux autres. Des distinctions insignifiantes paraissent monstrueuses et produisent des effets incalculables. L'*Autre* domine toujours l’existence de l’individu mais cet *Autre* n’est plus, comme dans l’aliénation marxiste, un oppresseur de classe, c’est le voisin de palier, le camarade de classe, le rival professionnel. L'*Autre* se fait toujours plus fascinant à mesure qu’il se rapproche du *Moi*.

Les marxistes nous diront qu’il s’agit là de phénomènes « résiduels » liés à la structure bourgeoise de la société. Le raisonnement serait plus convaincant si l’on n’observait pas des phénomènes analogues dans la société soviétique. Les sociologues bourgeois ne font que brouiller les cartes lorsqu’ils affirment, devant ces phénomènes que « les classes se reforment en U.R.S.S. ».

Les classes ne se reforment pas : ce sont les nouvelles aliénations qui apparaissent là où disparaissent les anciennes.

Même dans leurs intuitions les plus audacieuses, les sociologues ne parviennent jamais à se libérer complètement de la tyrannie de l'objet. Ils sont tous en deçà de la réflexion romanesque. Ils tendent à confondre les vieilles distinctions de classe, les distinctions imposées de l'extérieur, avec les distinctions intérieures suscitées par le désir métaphysique. La confusion est d'autant plus aisée que le passage d'une aliénation à l'autre comporte une longue période de transition pendant laquelle la médiation double progresse souterrainement sans jamais toucher aux apparences extérieures. Les sociologues ne parviennent pas jusqu'aux lois du désir métaphysique car ils ne comprennent pas que les valeurs matérielles elles-mêmes sont finalement englouties par la médiation double.

Le snob ne désire rien de concret. Le romancier s'en aperçoit et il retrouve à tous les échelons de la vie individuelle et collective les oppositions vides et symétriques du snobisme. Il nous montre que l'abstraction triomphe dans la vie privée, professionnelle, nationale et même internationale. Il nous montre dans la Grande Guerre non pas le dernier des conflits nationaux mais le premier des grands conflits abstraits du XXe siècle. Marcel Proust reprend, en somme, l'histoire du désir métaphysique au point même où Stendhal l'avait abandonnée. Il nous montre la médiation double franchissant les frontières nationales et acquérant les dimensions planétaires que nous lui découvrons aujourd'hui.

Après avoir décrit les rivalités mondaines en termes d'opérations militaires Proust nous décrit les opérations militaires en termes de rivalités mondaines. L'image de tantôt s'est faite objet et l'objet s'est fait image. Comme dans la poésie contemporaine les deux termes de l'image sont interchangeables. Du microcosme au macrocosme un même désir triomphe. La structure est la même, seul le prétexte change. Les métaphores proustiennes nous détournent de l'objet et nous fixent sur le médiateur; elles nous font passer du désir linéaire au désir triangulaire.

Charlus et Mme Verdurin confondaient la vie mondaine et la Grande Guerre ; le romancier dépasse cette folie comme cette folie, déjà, dépassait le « bon sens ». Il ne confond plus les deux domaines, il les assimile méthodiquement l'un à l'autre. Le romancier risque donc de passer pour superficiel aux yeux des spécialistes. On lui reprochera d'expliquer les grands événements par de « petites causes ». Les historiens veulent qu'on prenne l'histoire au sérieux et ils ne pardonnent pas à Saint-Simon d'avoir interprété certaines guerres de Louis XIV par des rivalités de courtisans. Ils oublient que rien n'est « petit » sous Louis XIV de ce qui touche à la faveur du monarque.

Entre la futilité pure et simple et la futilité cataclysmique, la distance est imperceptible. Saint-Simon ne l'ignore pas, les romanciers non plus. Il n'y a d'ailleurs pas de « causes », ni grandes ni petites, il y a le néant infiniment actif du désir métaphysique. La Grande Guerre, comme la guerre des salons, est le fruit de ce désir. Il suffit, pour s'en convaincre, d'observer les deux camps. Ce sont les mêmes indignations, les mêmes gestes de théâtre. Tous les discours se ressemblent : pour les rendre admirables ou atroces, au choix de l'auditeur, il suffit d'intervertir les noms propres. Allemands et Français se copient servilement. Certains rapprochements de textes fournissent à Charlus des effets d'un comique très amer.

On pouvait sourire, il y a quelques années, de ce snobisme universel. Le romancier, prisonnier de son obsession mondaine, nous semblait à mille lieues des horreurs et des angoisses contemporaines. Mais il faut relire Proust à la lumière de l'évolution historique récente. Partout les

blocs symétriques s'affrontent. Gog et Magog s'imitent et se haïssent avec passion. L'idéologie n'est plus qu'un prétexte pour des oppositions féroces et secrètement accordées. L'internationale du nationalisme et le nationalisme de l'internationale se recoupent et s'entrecroisent dans une inextricable confusion.

Dans son *1984*, le romancier anglais George Orwell a illustré directement certains aspects de cette structure historique. Orwell perçoit fort bien que la structure totalitaire est toujours *double*. Mais il ne montre pas le lien entre le désir individuel et la structure collective. On a souvent l'impression, dans ses ouvrages, que le « système » est imposé *de l'extérieur* aux foules innocentes. Denis de Rougemont va plus loin, dans *L'Amour et l'Occident*, et il se rapproche davantage de la vision romanesque lorsqu'il fait jaillir les volontés de puissance collectives et les structures totalitaires de cet orgueil individuel qui a d'abord enfanté les mystiques de la passion. « Il est clair que ces volontés de puissance affrontées – il y a déjà *plusieurs* Etats totalitaires – ne peuvent en fait que se heurter passionnément. Elles deviennent l'une pour l'autre l'*obstacle*. Le but réel, tacite, fatal, de ces exaltations totalitaires est donc la guerre, qui signifie *la mort*. »

Proust, nous dit-on, a négligé les aspects les plus importants de la vie sociale moderne ; il ne décrit qu'un reste à peine pittoresque des époques anciennes, une survivance appelée à disparaître. En un sens on a raison. Le petit monde proustien s'éloigne rapidement de nous. Mais le vaste monde dans lequel nous commençons à vivre lui ressemble un peu plus tous les jours. Le décor est différent, l'échelle est différente mais la structure est la même.

C'est cette évolution historique ambiguë qui fait, en un quart de siècle, d'une œuvre relativement obscure et difficile, une œuvre transparente. Les critiques ont observé cette clarté grandissante du chef-d'œuvre romanesque et ils y voient un fruit de son rayonnement. C'est le roman lui-même qui formerait ses lecteurs et répandrait, de proche en proche, la lumière de sa propre compréhension. Ce point de vue optimiste est lié à la conception romantique qui fait de l'artiste un forgeron de valeurs nouvelles, un nouveau Prométhée subtilisant le feu du ciel pour le remettre aux hommes reconnaissants. Cette théorie n'est certainement pas applicable au roman. Le roman n'apporte pas de valeurs nouvelles ; il reconquiert péniblement les valeurs des romans antérieurs.

A la recherche du temps perdu a cessé de paraître obscure mais il n'est pas certain qu'elle soit mieux *comprise*. L'action spirituelle des grandes œuvres romanesques est très faible et cette action ne s'exerce presque jamais, nous le savons, dans le sens que prévoyait l'écrivain. Le lecteur projette sur l'œuvre les significations qu'il projette déjà sur le monde. Cette projection devient plus facile à mesure que passe le temps car l'œuvre est « en avance » sur une société qui la rejoint peu à peu. Le secret de cette avance n'a rien de mystérieux. Le romancier est d'abord l'être du désir le plus intense. Son désir l'entraîne vers les régions les plus abstraites et les objets les plus nuls. Son désir l'entraîne donc, presque automatiquement, vers le sommet de l'édifice social. C'est là, nous l'avons déjà remarqué à propos de Flaubert, que la maladie ontologique est toujours la plus aiguë. Les symptômes qu'observe le romancier vont se propager peu à peu vers les couches inférieures de cette société. Les situations métaphysiques qui sont représentées dans l'œuvre vont devenir familières à un grand nombre de lecteurs; les oppositions romanesques auront leurs répliques exactes dans l'existence quotidienne.

Le romancier qui révèle le désir de l'élite sociale est presque toujours *prophétique*. Il décrit des structures intersubjectives qui vont se banaliser peu à peu. Ce qui est vrai de Proust est également vrai des autres romanciers. Presque toutes les grandes œuvres romanesques succombent à l'attraction des milieux aristocratiques. Dans tous les romans de Stendhal on retrouve un double

mouvement de la province à la capitale et de la vie bourgeoise à la vie élégante. Les aventures de Don Quichotte entraînent peu à peu ce héros vers les milieux aristocratiques. Stavroguine, le médiateur universel des *Démons*, est un aristocrate. *L'Idiot*, *Les Démons*, *L'Adolescent* et *Les Frères Karamazov* sont des romans « aristocratiques ». Dostoïevski s'est expliqué maintes fois sur le rôle que joue l'aristocratie russe dans son œuvre. Sa dégénérescence et sa corruption morale en font un miroir grossissant de la vie russe, à l'exception de la vie paysanne. Compte tenu des différences de langage et du point de vue éthique c'est là, très précisément, le rôle que joue l'aristocratie dans les romans de Cervantès, de Stendhal et de Proust.

Les grandes œuvres s'accomplissent dans l'abstraction stérile du grand monde parce que toute la société tend, peu à peu, vers cette même abstraction. Des esprits aussi divers que Paul Valéry et Jean-Paul Sartre se sont trouvés d'accord pour reprocher à Marcel Proust la frivolité de son propos. Ce romancier, répète-t-on partout, ne connaît pas la France ; il la confond avec le Faubourg Saint-Germain. Il faut donner raison aux critiques mais il faut reconnaître dans cette confusion géniale un des secrets majeurs de la création proustienne. Les peintres de l'élite sociale sont les plus superficiels ou les plus profonds suivant qu'ils reflètent ou parviennent au contraire à révéler le désir métaphysique.

Seuls les médiocres et les génies osent écrire : « La marquise est sortie à cinq heures. » Le simple talent recule devant cette platitude humiliante ou cette suprême audace.

CHAPITRE X

Problèmes de technique chez Proust et chez Dostoïevski

Combray n'est pas un objet mais la lumière où baignent tous les objets. Cette lumière est aussi invisible « du dehors » que « du dedans ». Le romancier ne peut pas nous y faire baigner. Le pourrait-il, d'ailleurs, que nous ne verrions pas Combray, nous en ferions partie. Le romancier ne peut donc opérer que par une série de contrastes suggestifs entre la perception de Combray et la perception des « barbares ».

Proust nous montre qu'un objet n'est jamais le même pour Combray et pour le monde extérieur. Le romancier ne regarde pas les objets « au microscope » pour les analyser et les « découper en particules infimes », il recompose, au contraire, des perceptions *subjectives* que notre fétichisme de l'objet décompose en données *objectives*. Le Proust qui « découpe la sensation en particules infimes » n'existe que dans l'imagination de certains critiques contemporains. L'erreur de ces critiques est d'autant plus étonnante que le point de vue atomiste et sensualiste, le point de vue qui permettrait de découper une perception anonyme en particules objectives se voit déjà réfuté dans les premières pages du roman.

Même l'acte si simple que nous appelons « voir une personne que nous connaissons » est en partie un acte intellectuel. Nous remplissons l'apparence physique de l'être que nous voyons de toutes les notions que nous avons sur lui, et dans l'aspect total que nous nous représentons, ces notions ont certainement la plus grande part. Elles finissent par gonfler si parfaitement les joues, par suivre en une adhérence si exacte la ligne du nez, elles se mêlent si bien de nuancer la sonorité de la voix comme si celle-ci n'en était qu'une transparente enveloppe, que chaque fois que nous voyons ce visage et que nous entendons cette voix, ce sont ces notions que nous retrouvons, que nous écoutons.

Ce sont des querelles de mots qu'on fait aujourd'hui à Marcel Proust. On note dans son texte la présence d'un terme que l'on vient justement d'excommunier et l'on affirme triomphalement que toute l'œuvre est démodée. Mais la catholicité du romancier génial cherche avant tout l'intelligible. Elle se moque des interdits que les modes philosophiques font tour à tour peser sur les portions les plus diverses de la langue française. Certains lecteurs ont une grimace douloureuse lorsqu'ils rencontrent dans *A la recherche du temps perdu* des mots aussi inoffensifs qu'*habitude, sensation, idée*, ou *sentiments*. S'ils oubliaient un peu leur préciosité philosophique et s'ils s'appliquaient à

découvrir la seule substance romanesque, ils constateraient que les intuitions les plus fécondes de la psychologie phénoménologique et existentielle sont déjà présentes chez Proust. Nous pourrions donc soutenir que Proust est très *en avance* sur son temps. Nous ne nous donnerons pas le ridicule, toutefois, d'attribuer à notre époque la découverte de vérités humaines qui auraient complètement échappé aux hommes de jadis. La « phénoménologie » proustienne ne fait qu'expliciter et développer certaines intuitions communes à tous les grands romanciers. Mais ces intuitions ne font pas l'objet de développements didactiques chez les romanciers antérieurs. Elles s'incarnent dans des situations romanesques dont l'essence se ramène toujours au *quiproquo.* A la différence du quiproquo de vaudeville qui est accidentel le quiproquo romanesque est essentiel. Il révèle, en les opposant l'une à l'autre, la qualité spécifique de deux perceptions. Il définit deux mondes individuels ou collectifs incompatibles, deux impérialismes de la perception si absolus qu'ils n'ont aucune conscience du gouffre qui les sépare.

Le quiproquo entre Don Quichotte et le barbier révèle déjà une différence qualitative dans les perceptions. Don Quichotte voit un casque enchanté là où le barbier ne voit qu'un simple plat à barbe. Proust, dans le texte que nous venons de citer décrit les structures de la perception qui rendent le quiproquo inévitable. Il pose les bases théoriques du quiproquo essentiel. Il fait suivre cette théorie, nous l'avons vu dans le chapitre précédent, de nombreuses illustrations concrètes. Les quiproquos de Combray ne diffèrent pas fondamentalement des quiproquos de *Don Quichotte.* Cervantès schématise et grossit les contrastes pour obtenir des effets de grosse farce. Les effets de Proust sont en demi-teinte mais les données de la révélation romanesque n'ont pas beaucoup changé. Il y a, dans *Du côté de chez Swann*, une *comedy of errors* dont le principe est le même que celui des aventures de Don Quichotte. La soirée avec Swann est une cascade de malentendus analogues, dans l'ordre de la conversation, à ce que sont, dans l'ordre de l'action, les fantastiques nuits d'auberge de Don Quichotte et de Sancho.

Les subjectivités prisonnières du désir transfigurateur, c'est-à-dire de l'orgueil, sont vouées au malentendu. Elles sont incapables de se « mettre à la place d'autrui ». Le romancier ne peut révéler leur impuissance que parce qu'il l'a dépassée. Il a vaincu l'impérialisme de la perception. Le quiproquo nous révèle, en les y faisant tomber, l'abîme qui sépare deux personnages. Le romancier ne peut construire son quiproquo que parce qu'il perçoit l'abîme et parce qu'il a un pied posé sur chaque rive.

Les deux victimes du quiproquo sont la thèse et l'antithèse ; le point de vue du romancier est la synthèse. Ces trois moments représentent des paliers successifs dans l'évolution spirituelle du romancier. Cervantès ne pourrait pas écrire *Don Quichotte* si le même objet n'avait été successivement pour lui un casque enchanté et un simple plat à barbe. Le romancier est un homme qui a vaincu le désir et qui, se souvenant, *compare.* C'est ce processus de comparaison que définit le narrateur au début de *Du côté de chez Swann* :

J'ai l'impression de quitter une personne pour aller vers une autre qui en est distincte, quand, dans ma mémoire, du Swann que j'ai connu plus tard avec exactitude, je passe à ce premier Swann – à ce premier Swann dans lequel je retrouve les erreurs charmantes de ma jeunesse et qui d'ailleurs ressemble moins à l'autre qu'aux personnes que j'ai connues à la même époque, comme s'il en était de notre vie ainsi que d'un musée où tous les

portraits d’un même temps ont un air de famille...

Le narrateur proustien, comme tous les romanciers, passe librement de salle en salle dans le musée imaginaire de son existence. Le romancier-narrateur n’est autre que Marcel revenu de toutes ses erreurs, c’est-à-dire revenu de ses désirs et riche de toute la grâce romanesque. Le Cervantès génial est aussi un Don Quichotte revenu de ses désirs, un Don Quichotte capable de percevoir le plat à barbe en tant que plat à barbe sans oublier qu’il y voyait jadis le casque de Mambrin. Ce Don Quichotte clairvoyant n’est présent dans l’œuvre que le temps d’un éclair; c’est le Don Quichotte mourant de la conclusion. Le narrateur proustien meurt, lui aussi, dans le *Temps retrouvé* et il guérit, lui aussi, dans la mort. Mais il ressuscite romancier. Il reparaît *en personne* dans le corps de son roman.

Le romancier est un héros guéri du désir métaphysique. La puissance romanesque s’exerce de façon invisible avant Proust et de façon visible chez Proust. Le romancier est un héros métamorphosé. Il est aussi éloigné du héros primitif que l’exige la transcendance du *Temps retrouvé,* aussi proche de lui que l’exigent les besoins de la révélation romanesque. Le créateur est présent dans son œuvre et il nous en fait, pas à pas, le commentaire. Il intervient à son gré, non pas pour multiplier les « digressions » comme on l’affirme souvent, mais pour enrichir prodigieusement les descriptions romanesques, pour les pousser, en quelque sorte au second degré. Nous avons vu, par exemple, que Proust ne se contente pas de nous présenter des quiproquos révélateurs; il nous en fait la théorie. Les gloses que certains critiques voudraient élaguer de l’œuvre proustienne constituent une merveilleuse introduction à *toutes* les grandes œuvres romanesques.

A la recherche du temps perdu est un roman et c’est l’exégèse de ce roman. La matière romanesque y fait l’objet d’une réflexion qui transforme en un fleuve immense l’étroit ruisseau bondissant des romans antérieurs. On est frappé par cette métamorphose et c’est elle qu’on s’efforce maladroitement d’interpréter en prétendant que Proust « découpe la sensation en particules infimes ». C'est encore le préjugé réaliste qui est responsable de cette erreur. Tout roman étant conçu comme une photographie de la réalité on voit dans le roman proustien un *agrandissement* des clichés antérieurs, un simple grossissement qui permettrait de distinguer des détails extrêmement petits. Mais ce n’est pas de la copie réaliste ou naturaliste qu’il faut partir pour déterminer ce que *A la recherche du temps perdu* apporte de neuf à l’art romanesque, c’est de Cervantès et de Stendhal. Si Proust était un super-naturaliste la perception aurait chez lui une valeur absolue; le romancier ne saurait pas que c’est le désir métaphysique qui suscite, chez ses victimes, des interprétations toujours différentes du réel et il serait incapable d’échafauder ses quiproquos essentiels. Son œuvre serait aussi vide d’humour romanesque que celle d’Emile Zola ou d’Alain Robbe-Grillet.



La présence du romancier-narrateur permet d’incorporer à l’œuvre toute une réflexion dont les chefs-d’œuvre romanesques antérieurs ne gardent aucune trace. Cette présence répond également à d’autres exigences qui dépendent étroitement, cette fois, du type de désir métaphysique révélé dans le roman proustien.

Après Combray vient Paris ; la vieille maison campagnarde fait place aux Champs-Elysées et au salon Verdurin. Le médiateur se rapproche et le désir se métamorphose. Sa structure est désormais si complexe que le romancier doit prendre le lecteur par la main et le guider dans ce labyrinthe.

Toutes les techniques romanesques antérieures sont inutilisables car la vérité n’est immédiatement présente nulle part. La conscience des personnages est aussi mensongère que les apparences extérieures.

Mme Verdurin, par exemple, prétend éprouver pour le milieu Guermantes un dégoût insurmontable. Et il n’y a rien, ni dans sa conduite, ni dans sa conscience, qui démente cette prétention. La Patronne souffrirait mille morts avant d’avouer aux autres, *et de s’avouer à elle-même*, qu’elle désire passionnément être reçue chez les Guermantes. Nous en sommes au stade où l’ascèse pour le désir a cessé d’être volontaire. A l’hypocrisie lucide de Julien Sorel a succédé cette hypocrisie quasi instinctive que Jean-Paul Sartre a baptisée « mauvaise foi ».

Il ne suffit plus, par conséquent, de s’introduire par effraction dans la conscience des personnages. Toutes les techniques des romanciers antérieurs sont impuissantes devant cette duplicité souterraine. Julien Sorel dissimulait son désir à Mathilde mais il ne se le dissimulait pas à lui-même. Stendhal n’avait donc qu’à violer l’intimité de ses héros pour nous révéler la vérité de leurs désirs. Cette ressource est désormais insuffisante ; la description objective ne mord plus sur le réel même lorsqu’elle supprime les frontières entre l’intériorité et l’extériorité, même lorsque le romancier passe librement de conscience en conscience.

Le moment présent est un vaste désert privé d’indices ; il n’a rien à nous offrir. Pour comprendre que la haine de Mme Verdurin cache une adoration secrète, il faut se tourner vers l’avenir, il faut comparer à la féroce Patronne du « petit clan » la future Princesse de Guermantes, l’hôtesse émerveillée de tous ces « ennuyeux » qu’elle jugeait naguère absolument intolérables ; il faut rapprocher les étapes de cette carrière mondaine pour en saisir la signification véritable. Les observations doivent porter sur une longue période de temps.

Ce qui est vrai de Mme Verdurin l’est également des autres personnages et, au premier chef, du narrateur lui-même. Lorsque Marcel voit Gilberte pour la première fois il lui fait des grimaces affreuses. Seul le temps peut vraiment nous révéler le sens adorateur de cette étrange conduite. L'enfant lui-même ne comprend pas toujours ce qui le fait agir; il ne faut pas chercher la vérité dans cette conscience obscurcie.

On ne peut résoudre le problème de la révélation romanesque qu’en ajoutant une dimension nouvelle à l’omniscience du romancier « réaliste » : la dimension temporelle. L'ubiquité « spatiale » ne suffit plus, il faut y joindre une ubiquité temporelle. Et l’on ne peut pas ajouter cette dimension sans passer du style impersonnel au style personnel. Ce sont les modalités particulières du désir métaphysique proustien qui exigent la présence, au sein même de l’œuvre, du romancier-narrateur.

Stendhal et Flaubert n’avaient jamais vraiment besoin de l’avenir ou du passé car leurs personnages n’étaient encore ni divisés contre eux-mêmes, ni fragmentés en plusieurs Moi successifs. Homais reste Homais et Bournisien Bournisien. Il suffit de mettre ces deux fantoches en présence l’un de l’autre pour leur régler leur compte une fois pour toutes. Les voilà renvoyés dos à dos pour une éternité de bêtise. Ils sont fixés pour toujours dans la pose où les a surpris le romancier. La même scène se répète, avec des variantes minimes, d’un bout à l’autre du roman.

Le romancier flaubertien n’a que faire de la dimension temporelle en tant qu’instrument direct de la révélation romanesque. Marcel Proust, par contre, ne peut plus s’en passer car ses personnages sont à la fois inconstants et aveugles. Seul l’inventaire de leurs volte-face permet de révéler la vérité de leur désir. Et le narrateur seul peut faire cet inventaire.

Lorsque Mme Verdurin fait son entrée au Faubourg Saint-Germain les « ennuyeux » se révèlent « amusants » et les fidèles sont décrétés assommants. Toutes les opinions de la période précédente sont abandonnées et remplacées par des opinions contraires. Les *conversions* soudaines ne sont pas l'exception mais la règle chez les personnages proustiens. Cottard renonce, un beau jour, à ses jeux de mots atroces; il adopte le « genre froid » du grand homme de science. Albertine change de vocabulaire et de manières dès qu'elle se met à fréquenter des amis cultivés. Des révolutions un peu semblables parsèment l'existence du narrateur. Gilberte s'éloigne, une autre divinité la remplace. L'univers entier se réorganise en fonction de la nouvelle idole. Un nouveau Moi prend la place de l'ancien.

La durée de ces Moi est assez longue, les transitions sont assez graduelles pour que le sujet lui-même soit le premier trompé. Il se croit éternellement fidèle aux principes et aussi stable qu'un roc. Ses propres volte-face lui demeurent cachées grâce à des mécanismes de protection qui fonctionnent à merveille. C'est ainsi que Mme Verdurin ne saura jamais qu'elle a trahi les malheureux fidèles. Et les anciens anti-dreyfusards, devenus « jusqu'auboutistes » pendant la guerre, ne sauront jamais qu'ils se contredisent impudemment. Ils reprochent solennellement aux « barbares germains » des défauts qui, hier encore, leur paraissaient qualités : l'esprit guerrier, le fanatisme des traditions, le mépris pour la « culture efféminée ». La veille encore ils accusaient les traîtres dreyfusards de vouloir vider la France de ces mâles vertus. Si vous attirez l'attention des intéressés sur ces révolutions de doctrines ils vous répondront gravement que « ce n'est pas la même chose ».

Ce n'est jamais, en effet, la même chose. Le héros Marcel est un peu plus lucide que les autres personnages ; il prévoit et redoute la mort de son Moi présent, mais il n'en finit pas moins par oublier complètement ce Moi. Il a bientôt peine à croire qu'il ait jamais existé.

Seul le romancier omniscient et omniprésent peut rassembler des fragments de durée et les rapprocher pour révéler des contradictions qui échappent aux personnages eux-mêmes. La multiplication des médiateurs et les modalités particulières de la médiation exigent un art essentiellement historique.

Dans un premier moment de la révélation proustienne, le personnage nous donne l'impression de permanence et de « fidélité aux principes » qu'il cherche à se donner à lui-même. Ce premier moment est le moment de l'apparence pure et simple. Il est suivi d'un second moment où l'unité fait place à la diversité, la continuité à l'intermittence, la fidélité à la déloyauté. L'ombre des dieux véritables se profile derrière les dieux en papier peint que reconnaît seul le culte officiel.

Mais ce second moment est lui-même suivi d'un troisième. L'impression de diversité et d'intermittence est aussi trompeuse, en un sens, que l'impression d'unité et de permanence dont on est parti. Lorsque Mme Verdurin entre au Faubourg Saint-Germain tout semble changé mais en réalité rien n'est changé. Les idées de la Patronne étaient subordonnées à son snobisme, elles le sont restées. Le vent fait tourner la girouette mais la girouette n'est pas transformée ; elle serait transformée si elle cessait de tourner. Les personnages proustiens tournent au vent de leur désir. Il ne faut pas prendre ces tournoiements pour d'authentiques conversions. Ils ne sont jamais dus qu'aux données changeantes d'une même médiation ou, tout au plus, à un changement de médiateur.

Au-delà de la diversité et de l'intermittence c'est donc une nouvelle forme de permanence qui se dégage. Chaque homme n'a qu'une façon de désirer les femmes, de rechercher l'amour ou le succès, c'est-à-dire la divinité. Mais cette permanence n'est plus la permanence dans l'être dont se

targue la conscience bourgeoise : c'est une permanence dans le néant. Le désir, en effet, n'atteint jamais son véritable objet : il conduit à l'oubli, à la déchéance et à la mort.

Chez les romanciers antérieurs on passait sans transition de l'illusion subjective à la vérité objective, de la permanence illusoire dans l'être à la permanence effective dans le néant. La révélation proustienne comporte, dans la majeure partie de *A la recherche du temps perdu*, un moment intermédiaire, celui de la diversité et de l'intermittence, de l'hétérogénéité et du chaos. La présence de ce moment supplémentaire révèle l'aggravation de la maladie ontologique. C'est là le moment *moderne* par excellence ; on peut aussi l'appeler moment *existentialiste* en raison de l'importance exclusive que lui attache l'école littéraire du même nom.

Le stade du désir métaphysique que nous venons de décrire détermine la technique romanesque de Proust car il occupe, dans *A la recherche du temps perdu*, une position centrale. Mais la maladie ontologique continue à s'aggraver à mesure qu'on avance dans l'œuvre. Ce stade central est précédé par Combray et nous allons voir qu'il est suivi, dans les derniers volumes du roman, par un stade plus aigu. Les conséquences de la maladie ontologique se font alors si radicales que les conditions de la révélation romanesque sont à nouveau bouleversées.

Une comparaison entre le baron de Charlus et Mme Verdurin révèle clairement la différence entre les deux derniers stades du désir proustien.

Mme Verdurin ne fait aucune avance, même indirecte, à son médiateur; elle n'écrit pas de lettres désordonnées. Lorsqu'elle passe, corps et biens, dans le camp des « ennuyeux » on ne saurait dire qu'elle a capitulé ; c'est au contraire l'ennemi qui dépose les armes et se rend sans conditions.

Mme Verdurin se crispe sur sa « dignité » ; Charlus jette la sienne au vent. Il est toujours aux pieds du persécuteur adorable. Il ne recule devant aucune bassesse. C'est d'ailleurs cette absence de réserve, cette impuissance à dissimuler le désir, qui font de Charlus un perpétuel esclave et une victime pitoyable derrière les brillantes apparences du grand seigneur.

L'attraction du médiateur est si forte, désormais, que le baron est incapable de rester fidèle, même extérieurement, à ses dieux domestiques, à sa « patrie » Guermantes, à l'image de lui-même qu'il espère imposer à autrui. Le médiateur de Charlus est plus rapproché que celui de Mme Verdurin. C'est là ce qui explique l'impuissance du baron à regagner ce qu'il croit être son camp; c'est là ce qui entraîne son exil perpétuel dans le camp « ennemi », que cet ennemi soit la France chauvine ou le salon Verdurin.

Par rapport à l'enracinement de Combray, Charlus incarne un déracinement plus total encore que le chauvinisme Verdurin, un troisième stade du désir métaphysique proustien qui est un dépassement du second, de même que le second est un dépassement du premier. Loin d'être un facteur de stabilité, sa position sociale déclasse le baron comme pourrait faire la prolétarisation. Proust n'a pas tort de voir d'abord en Charlus un intellectuel, car c'est le déracinement qui détermine l'intellectuel.

Comme beaucoup d'intellectuels que tourmente le désir métaphysique, Charlus fait preuve d'une grande pénétration à l'égard des types de médiation qu'il a lui-même dépassés *vers le bas*. Il perçoit fort bien, par exemple, que seule leur « mauvaise foi » permet aux bourgeois du genre Verdurin de prolonger le culte des dieux morts. Son irritation redouble de voir encore efficaces, chez ces êtres médiocres, des ruses qui ne le trompent plus lui-même. Son intelligence extrêmement lucide ne le protège pourtant pas contre la fascination qu'exercent toujours sur les possédés du mal métaphysique les êtres moins vulnérables qu'eux-mêmes. L'enchantement est

d’autant plus horrible que la victime est capable, désormais, d’en percer le secret dérisoire. C'est déjà la vaine clairvoyance de l’homme du souterrain en face de Zverkov. C'est la fureur impuissante de bien des intellectuels en face des *bourgeois*.

Charlus crie la nullité du persécuteur adorable avec d’autant plus d’éloquence qu’il voudrait se convaincre lui-même. Il est bien « intellectuel » en cela qu’il cherche à faire de son intelligence une arme contre le médiateur et contre son propre désir. Il voudrait pénétrer, à force de lucidité meurtrière, cette épaisseur arrogante et cette insolente inertie. Il faut toujours prouver à nouveau que la maîtrise radieuse dont le médiateur paraît jouir est une illusion grossière. Pour mieux se « démystifier » lui-même, Charlus passe son temps à « démystifier » les autres autour de lui. Il veut toujours détruire des « préjugés » qui sont d’ailleurs parfaitement réels mais que tous ses discours ne pourront pas entamer.

Charlus connaît donc beaucoup mieux Mme Verdurin que Mme Verdurin ne le connaît lui-même. Les portraits qu’il nous donne de la Patronne, la critique qu’il fait du chauvinisme bourgeois sont merveilleux de vérité et de vivacité. Cette connaissance fascinée de l’*Autre* est pénétrante car elle se fonde sur la connaissance de soi-même. Elle est une caricature orgueilleuse de la véritable sagesse. Le dépassement vers le bas est à l’image du dépassement vers le haut. L'analogie entre la transcendance déviée et la transcendance verticale ne se dément jamais.

En révélant la vérité du bourgeois et les désirs que dissimule l’hypocrisie, un Charlus ne se doute pas qu’il révèle, également, son propre désir. Comme toujours, la lucidité se paye par un redoublement de ténèbres à l’égard de soi-même. Le cercle psychologique est maintenant si petit que Charlus ne peut condamner l’*Autre* sans se condamner lui-même au su et vu de tout le monde.

Les contradictions qui restent cachées au stade Verdurin sont maintenant étalées au grand jour. Charlus a renoncé à maintenir les *apparences*. Il se tient au pied du médiateur, le regard fixé sur lui ; pas un de ses gestes, pas une de ses phrases, pas une de ses mimiques qui ne proclame la vérité. Après le silence muré du bourgeois, c’est un flot de paroles souvent véridiques et plus souvent menteuses, mais toujours infiniment révélatrices, qui sortent de cette bouche perpétuellement crispée.

Charlus est lumineux et il répand la lumière autour de lui. Cette lumière, sans doute, est mêlée d’obscurité, c’est la clarté fuligineuse d’une lampe qui file mais nous n’en sommes pas moins brillamment éclairés. Le narrateur n’est donc plus indispensable à la révélation romanesque. Lorsque Charlus occupe le devant de la scène, Marcel s’efface discrètement. Dès la première apparition du baron, dans *A l’ombre des jeunes filles en fleurs*, une technique de description pure, une technique objective et quasi behavioriste se substitue à la technique proustienne habituelle. Charlus est le seul personnage que le narrateur laisse discourir sans l’interrompre. Les grands monologues du baron sont uniques dans *A la recherche du temps perdu*. Ils se suffisent à eux-mêmes. Certaines paroles de Mme Verdurin, de Legrandin ou de Bloch demanderaient des volumes d’exégèse ; dans le cas de Charlus une imperceptible mise au point suffit, un demi-sourire, un simple clignement d’œil.

Nous avons distingué trois stades principaux du désir métaphysique dans le roman proustien, le stade de Combray, le stade Verdurin et le stade Charlus. Ces trois stades sont évidemment liés à l’expérience du narrateur; ils définissent son évolution spirituelle jusqu’au *Temps retrouvé* et à l’exclusion de ce dernier ouvrage. Tous les personnages du roman, à l’exception de la grand-mère et de la mère, participent à cette évolution fondamentale. Ils sont tous les harmoniques du désir

primordial. Certains d'entre eux passent au second plan lorsque l'œuvre dépasse le stade du désir métaphysique où ils demeurent fixés; d'autres personnages meurent ou disparaissent avec le désir qui les caractérise ; d'autres encore évoluent en même temps que le narrateur lui-même ; d'autres, enfin, révèlent, le moment venu, un aspect de leur personnalité qui restait invisible aux stades moins aigus de la maladie ontologique. C'est le cas de Saint-Loup, du Prince de Guermantes et de nombreux personnages qui nous révèlent leur homosexualité dans les derniers volumes de *Sodome et Gomorrhe*. De même que les damnés et les élus, chez Dante, sont toujours entourés d'êtres qui ont pratiqué les mêmes vices ou les mêmes vertus qu'eux, le narrateur ne fréquente jamais que les personnages dont le désir présente avec le sien les analogies les plus étroites.

Le troisième stade du désir proustien, celui des derniers volumes, ne sera donc pas l'apanage du seul Charlus. La passion du narrateur pour Albertine ressemble beaucoup à la passion de Charlus pour Morel. Entre ces deux passions il y a le même rapport d'analogie qu'entre l'amour de Marcel et les personnages bourgeois du style Verdurin. A l'époque de Gilberte, en effet, le narrateur fait, dans sa vie amoureuse, un usage de la dissimulation qui rappelle fort la tactique mondaine de Mme Verdurin. Marcel se détourne de Gilberte comme la Patronne se détourne des Guermantes. Les « principes » conservent une certaine efficacité, les apparences sont maintenues. L'ordre bourgeois subsiste. A l'époque d'Albertine, la désagrégation de la volonté est complète. Le narrateur n'est pas plus capable que Charlus de soutenir son personnage en face du médiateur. Sa conduite dément sans cesse ses paroles et le mensonge, d'autant plus hyperbolique qu'il est plus transparent, perd toute efficacité. Pas un instant Marcel ne réussit à tromper Albertine ; il devient son esclave de même que Charlus devient l'esclave de Morel.

Si le narrateur évolue dans le même sens que le baron de Charlus, les observations techniques que nous avons faites à propos de celui-ci sont également applicables à celui-là. Le désir que le narrateur éprouve pour Albertine, comme tous les désirs antérieurs, nous est pourtant décrit du point de vue du *Temps retrouvé*, c'est-à-dire du point de vue d'une vérité conquise bien après l'événement. Si nos analyses sont exactes le romancier aurait pu, dans ce troisième stade, se contenter d'une description extérieure des conduites et des paroles. La vérité jaillirait de contradictions désormais éclatantes. Proust n'a pourtant pas modifié sa technique. C'est un fait et ce fait s'explique aisément pour peu que l'on réfléchisse aux désavantages que présenterait une telle modification aux yeux d'un écrivain aussi soucieux de continuité et d'unité esthétiques que l'était Marcel Proust. Le fait n'en demeure pas moins et les considérations que nous venons de présenter pourraient passer pour fort abstraites et même aventureuses si Proust lui-même n'en confirmait l'exactitude dans un texte formel. Proust n'a pas saisi la possibilité qui s'offrait à lui mais il l'a envisagée dans une curieuse méditation sur les techniques romanesques qui interrompt le récit de ses vains efforts pour donner le change à Albertine :

... mes paroles ne reflétaient donc nullement mes sentiments. Si le lecteur n'en a que l'impression assez faible, c'est qu'étant narrateur je lui expose mes sentiments en même temps que je lui répète mes paroles. Mais si je lui cachais les premiers et s'il connaissait seulement les secondes, mes actes, si peu en rapport avec elles, lui donneraient si souvent l'impression d'étranges revirements qu'il me croirait peut-être fou. Procédé qui ne

serait d'ailleurs pas du reste beaucoup plus faux que celui que j'ai adopté, car les images qui me faisaient agir, si opposées à celles qui se peignaient dans mes paroles, étaient à ce moment-là fort obscures; je ne connaissais qu'imparfaitement la nature suivant laquelle j'agissais; aujourd'hui j'en connais clairement la vérité subjective.

Remarquons bien que les avantages d'une révélation directe ne se présentent à l'esprit du romancier que dans les pages les plus angoissées de *La Prisonnière*, c'est-à-dire dans la partie du roman où le désir métaphysique est le plus évolué ; les « étranges revirements » sont déjà présents dans les régions où règne un désir plus modéré mais leur rythme est beaucoup moins rapide. Les termes des contradictions sont très éloignés les uns des autres. Si le romancier se contentait d'une présentation extérieure et chronologique nous oublierions à mesure – comme les personnages eux-mêmes – et nous ne percevrions pas les contradictions révélatrices. Pour éclairer le désir métaphysique, à ce stade de son évolution, il faut que le romancier intervienne personnellement; il se transforme en professeur qui démontre un théorème.

Dans les derniers volumes, par contre, la maladie ontologique s'est tellement aggravée que l'existence du héros, répétons-le, perd sa stabilité. Il n'y a même plus apparence trompeuse de permanence et d'homogénéité. Le moment existentiel, le moment de l'hétérogène et de l'intermittent se confond désormais avec l'apparence. C'est alors et alors seulement que l'élimination du romancier-narrateur devient pour le moins concevable. On peut imaginer un art romanesque reposant sur la simple présentation chronologique des attitudes et des paroles contradictoires.

Ce procédé qui consiste à « cacher les sentiments et à révéler les paroles » n'est pas celui de Proust mais c'est celui de Dostoïevski, dans la plus grande partie de son œuvre. C'est la technique de Dostoïevski que l'auteur de *A la recherche du temps perdu* a magistralement définie dans la citation précédente. Dostoïevski, pourtant, n'est même pas mentionné. Il semble que la pensée du romancier russe n'a pas même effleuré Marcel Proust pendant la rédaction de ce texte. Une telle inadvertance ne diminue pas, elle accroît, bien au contraire, la valeur des réflexions proustiennes, en nous interdisant de mettre les résonances dostoïevskiennes du morceau au compte de réminiscences littéraires. Il est beau que ce soit une méditation sur les exigences de son œuvre qui conduise Marcel Proust vers la technique dostoïevskienne au point précis où il parvient à la frontière entre son propre domaine et le domaine de son « successeur ». La correspondance ne peut être fortuite ; elle confirme cette unité du génie romanesque que nous avons toujours affirmée. Loin de creuser un abîme entre les grands romanciers, l'étude des techniques révèle un même génie d'adaptation à des possibles romanesques infiniment variés.

⁂

Le procédé qui consiste à « cacher les sentiments et à révéler les paroles » n'est plus simplement concevable : il s'impose comme seul adéquat lorsque les « étranges revirements » dont parle Marcel Proust se font plus rapides encore qu'à la fin de *La Recherche du temps perdu* et lorsque les images qui font agir les personnages deviennent si obscures et si mêlées que toute analyse en falsifierait la nature. Telle est bien la situation de Dostoïevski dans la majeure partie de son œuvre.

Le procédé dostoïevskien fondamental consiste à ménager des confrontations qui épuisent tous les rapports possibles entre les divers personnages du roman. L'œuvre se divise en une série de scènes entre lesquelles l'écrivain ne se soucie guère de ménager des transitions. Dans chacune de ces scènes, les personnages nous révèlent une, ou plusieurs facettes, de leur kaléidoscope intérieur. Aucune scène ne peut nous révéler la vérité entière d'un personnage. Le lecteur ne peut rejoindre cette vérité qu'au terme de rapprochements et de comparaisons dont le romancier lui laisse tout le soin.

C'est le lecteur qui doit se souvenir; ce n'est plus le romancier, comme chez Proust, qui se souvient pour lui. On peut comparer le développement romanesque à une partie de cartes. Chez Proust la partie se déroule lentement ; le romancier interrompt sans cesse les joueurs pour rappeler les levées précédentes et anticiper sur les suivantes. Chez Dostoïevski, par contre, les cartes s'abattent très vite et le romancier laisse la partie se dérouler tout entière sans jamais intervenir. Le lecteur devrait être capable de tout conserver dans sa mémoire.

Chez Proust la complexité se situe au niveau de la phrase, chez Dostoïevski au niveau du roman tout entier. On peut ouvrir *La Recherche du temps perdu* n'importe où et l'on comprend toujours. Mais il faut lire une œuvre dostoïevskienne de la première à la dernière page sans sauter une ligne. Il faut prêter au roman l'attention de Veltchaninov pour « l'éternel mari », l'attention du témoin qui n'est pas sûr de comprendre et craint de laisser échapper un détail révélateur.

Des deux romanciers c'est évidemment Dostoïevski qui court les risques les plus graves de ne pas être compris. Obsédé par cette crainte, l'écrivain force les gestes révélateurs, souligne les contrastes, multiplie les contradictions. Ces précautions se retournent d'ailleurs contre lui, tout au moins dans l'esprit du lecteur occidental qui parle aussitôt de « tempérament russe » et de « mysticité orientale ». Proust a fort bien prévu ce danger dans le passage de *La Prisonnière* que nous citions un peu plus haut. S'il cachait, nous dit-il, ses sentiments tout en révélant au lecteur ses paroles et ses actes on le croirait *à peu près fou.* C'est bien cette impression de folie que donnaient aux premiers lecteurs occidentaux les personnages de Dostoïevski. Aujourd'hui, par un contresens peut-être plus grave encore, nous nous éprenons des « étranges revirements » et nous célébrons en Dostoïevski le créateur de personnages *plus libres* que ceux des autres romanciers. Nous opposons Dostoïevski aux romanciers « psychologiques » qui emprisonnent leurs personnages dans un labyrinthe de lois.

L'opposition est fausse car, chez Dostoïevski, les lois n'ont pas disparu ; ce sont elles qui gouvernent secrètement le chaos ; ce sont les progrès de la maladie ontologique qui détruisent les dernières apparences de stabilité et de continuité. Le moment de la permanence, réelle ou illusoire, dont partaient tous les autres romanciers est maintenant supprimé. Il ne reste plus que le deuxième et le troisième moment de la révélation proustienne. Comme la révélation stendhalienne ou flaubertienne, la révélation dostoïevskienne est réduite à deux moments. Mais le premier moment n'est pas le même; ce n'est pas le moment de la stabilité mais celui de l'intermittence et du chaos ; c'est le deuxième moment proustien. On passe sans transition de ce moment « existentiel » à la permanence dans le néant.

Les écoles néo-romantiques contemporaines font volontiers un absolu de ce moment existentiel. Tant que les contradictions de l'individu médiatisé se dissimulent encore un peu, on voit en elles l'affleurement d'un « inconscient » mystérieux, source de la vie profonde et « authentique » ; dès que ces mêmes contradictions se manifestent ouvertement on en fait l'expression suprême d'une « liberté » qui est aussi la « négativité » et qui se confond, en pratique, avec les oppositions stériles

de la médiation double. Fidèles aux leçons du premier Arthur Rimbaud, nos contemporains déclarent « sacré » le désordre de leur esprit.

Le néo-romantisme juge toujours les romanciers d'après la place qu'occupe dans leurs œuvres le moment « existentiel ». Cette place est évidemment plus considérable chez Proust que chez les romanciers antérieurs et plus considérable encore chez Dostoïevski. C'est chez Proust, en effet, qu'apparaît le moment existentiel mais de façon cachée et médiate. Chez Dostoïevski, la plupart des personnages ont atteint le stade paroxystique du désir métaphysique et le moment existentiel se fait immédiat. Si l'on néglige systématiquement le troisième moment, qui nous apporte, d'ailleurs, la conclusion et la leçon morale et métaphysique des existences romanesques, on peut voir en Proust un précurseur encore un peu timide de la littérature dite « existentielle » et en Dostoïevski son véritable fondateur. C'est ce que font, aujourd'hui, les critiques néo-romantiques. Les seuls personnages proustiens qu'ils jugent tout à fait satisfaisants sont évidemment ceux qui se rapprochent du stade dostoïevskien, Charlus en particulier. Quant à Dostoïevski, on le juge inégalable, non pas parce qu'il a du génie mais à cause de la misère accrue de ses personnages. On lui fait une gloire de ce qui, hier encore, le rendait suspect. L'erreur, en somme, n'a pas changé de nature. Jamais on ne perçoit que « l'existentialisme » des personnages souterrains dépend non du romancier lui-même mais du développement de la maladie ontologique, du rapprochement et de la multiplication des médiateurs.

On ne distingue pas la situation romanesque de l'apport personnel du romancier. Le moment existentiel, quelle que soit la place qu'il occupe dans une œuvre n'est jamais le terme, répétons-le, d'une révélation authentiquement romanesque. Loin d'en faire un absolu le romancier n'y voit qu'une illusion nouvelle et particulièrement pernicieuse. Il dénonce dans l'existence chaotique du personnage souterrain un mensonge aussi monstrueux et plus immédiatement destructeur que l'hypocrisie bourgeoise. Le néo-romantique est fier de sa révolte contre cette hypocrisie mais il fonde sur le mystère de son « inconscient » ou sur son ineffable « liberté » des espoirs comparables à ceux que le bourgeois de jadis fondait sur la « fidélité aux principes ». L'individu occidental n'a pas renoncé à conquérir l'autonomie et la maîtrise radieuse ; il n'a pas renoncé à son orgueil. Loin de partager sa foi, le romancier génial s'acharne à nous en montrer la vanité. Le néo-romantique contemporain se croit « libéré » parce qu'il perçoit clairement l'échec de la comédie bourgeoise. Mais il ne pressent pas l'échec qui l'attend lui-même, plus soudain et plus désastreux encore que celui du bourgeois. L'aveuglement, comme toujours, grandit avec la « lucidité ». Les victimes du désir métaphysique sont prises dans un tourbillon de plus en plus rapide et dont les cercles se resserrent. C'est cet effet de tourbillon que recherche Dostoïevski dans chacune de ses œuvres et, en particulier, dans *Les Démons*.



Les variations des techniques romanesques dépendent essentiellement du désir métaphysique. Elles sont fonctionnelles. Les voies sont toujours différentes car les illusions sont toujours différentes, mais le but est le même : c'est la révélation du désir métaphysique. Nous avons vu que Proust tend vers des solutions dostoïevskiennes dans les régions dostoïevskiennes de son œuvre, nous allons voir que Dostoïevski tend vers des solutions proustiennes dans les régions les moins « souterraines » de son œuvre.

Les personnages des *Démons* appartiennent à deux générations différentes, la génération des parents et la génération des enfants, celle des « possédés » proprement dits. La génération des parents est représentée par le gouverneur et sa femme, par le « grand écrivain » Karmazinov, par

Varvara Petrovna et surtout par l'inoubliable Stépane Trofimovitch. Les parents sont plus éloignés de leur médiateur que ne le sont les enfants et c'est dans cet univers des parents qu'il faut situer ce que nous appellerions volontiers le « versant proustien » de l'œuvre dostoïevskienne. La référence au romancier français est légitime, en ce sens tout au moins que les « parents » conservent la même certitude illusoire de permanence dans l'être que les bourgeois proustiens. Pendant vingt-deux ans de *silence héroïque*, Varvara Petrovna nourrit sa haine amoureuse contre Stépane Trofimovitch. Stépane mène, lui aussi, une existence de « protestation muette » ; il ne fait qu'un, dans son esprit, avec les « vérités éternelles » du « libéralisme russe ». En face du kaléidoscope de la vie politique pétersbourgeoise et bien qu'il passe le plus clair de son temps à lire Paul de Kock et à jouer aux cartes, Stépane Trofimovitch se pose en « reproche incarné ». Tout cela n'est évidemment que comédie mais comédie parfaitement sincère comme la dévotion de Mme Verdurin aux fidèles, à l'art et à la patrie. Chez Stépane Trofimovitch et chez Varvara Petrovna, comme chez les bourgeois proustiens, l'être est déjà profondément divisé et désagrégé par un orgueil stérile, mais le mal reste caché. Une « fidélité aux principes » inébranlable dissimule l'œuvre de décomposition. Il faut une crise grave pour que la vérité apparaisse au grand jour.

La génération des parents maintient encore les *apparences*. Elle place donc Dostoïevski devant des problèmes de révélation romanesque comparables à ceux de Marcel Proust dans les régions centrales de son œuvre. Il ne faut pas s'étonner si le romancier russe adopte, pour résoudre ces problèmes, une solution parallèle à la solution proustienne. Dostoïevski se donne un narrateur. Ce narrateur remonte dans le passé, comme le narrateur proustien, et il rapproche des faits très éloignés les uns des autres afin de révéler les contradictions, fruit du désir métaphysique. Dostoïevski tend vers une technique narrative, explicative et historique car il ne peut pas se passer, en ce point, de la narration, de l'explication et de l'histoire. Lorsque les enfants sont en scène, le médiateur est plus rapproché, le rythme des volte-face se précipite et Dostoïevski retombe dans la présentation directe ; il oublie son narrateur dont le rôle est purement utilitaire. Il ne remarque même pas, semble-t-il, les problèmes de « vraisemblance » que pose la disparition de cet intermédiaire officiel entre le lecteur et l'univers romanesque.

Auprès des « parents », et surtout de Stépane Trofimovitch, représentant le plus achevé de sa génération, Dostoïevski ne peut pas se passer d'une conscience témoin. Il faut son témoignage pour ruiner les prétentions obstinées de ces « parents » et révéler le désir métaphysique. Beaucoup de critiques contemporains, à la suite de Jean-Paul Sartre, voient un « obstacle » à la « liberté » des personnages dans la présence, à l'intérieur du roman, du romancier lui-même ou d'un narrateur omniscient. Ces critiques célèbrent en Dostoïevski le libérateur du personnage de roman, c'est-à-dire le créateur du personnage souterrain; s'ils étaient fidèles à leurs principes, ces critiques devraient reprocher au romancier russe la création de Stépane Trofimovitch. Ce personnage pourtant si merveilleux de vérité devrait leur paraître déficient au point de vue de la « liberté » car il est perpétuellement observé et analysé par un narrateur extérieur à l'action romanesque. Dans tout ce qui touche à Stépane Trofimovitch, la technique de Dostoïevski est assez proche de la technique proustienne.

On nous objectera que le narrateur dostoïevskien est très différent du narrateur proustien. Il ne nous livre pas, c'est un fait, les réflexions du romancier sur l'art romanesque. Il n'*est* pas ce romancier au sens où peut l'être le narrateur proustien. Le narrateur dostoïevskien ne possède qu'une seule des fonctions du narrateur proustien : la fonction « psychologique » ; il nous aide à démonter les ressorts de certains personnages. Il est plus naïf, nous dira-t-on, que le narrateur

proustien. Il n’en sait jamais autant que le romancier lui-même sur tous ces personnages. Il ne tire jamais des faits et gestes qu’il nous met sous les yeux tout ce qu’on peut en tirer. Sans doute ; mais cette différence est très superficielle ; elle ne peut pas modifier le statut métaphysique du personnage analysé et, en particulier, lui rendre sa « liberté » – si tant est qu’on puisse parler de liberté à propos d’une créature de fiction ! – car les faits et gestes rassemblés par le narrateur dostoïevskien sont toujours ceux dont le lecteur a besoin pour parvenir à une connaissance pleine et entière de ce personnage. Le lecteur doit donc dépasser l’interprétation un peu primaire du narrateur vers une vérité plus profonde, la vérité métaphysique. L'inexpérience et la myopie relative du narrateur assurent l’unité de ton avec la technique de révélation directe. L'atmosphère d’énigme que Dostoïevski affectionne est toujours maintenue.

Cette atmosphère d’énigme n’a d’ailleurs pas l’importance qu’on lui attribue de nos jours. Elle ne provient certainement pas d’une « marge de liberté » et d’inconnaissable laissée au personnage. La liberté est là, sans doute, mais pas sous la forme qu’imaginent les critiques existentialistes. La liberté ne peut s’affirmer que sous la forme d’une conversion authentique, celle que subit Stépane Trofimovitch, par exemple, dans la conclusion du roman. Ce qui est inconnaissable, c’est le degré de culpabilité ou d’innocence d’un personnage. Ce n’est jamais rien d’autre. Croire que Dostoïevski laisse le champ libre à l’imagination du lecteur, croire qu’il existe, dans son œuvre, une zone de liberté, une sorte de vide que nous pourrions remplir à notre gré, c’est méconnaître profondément le sens de son génie. Le romancier cherche d’abord à révéler la vérité ; la zone de silence, dans son œuvre, est celle des évidences fondamentales; c’est la zone des principes premiers qu’on ne formule pas car le roman lui-même doit les suggérer au lecteur.



Les domaines romanesques sont « soudés » les uns aux autres : chacun d’eux est une portion plus ou moins étendue de la structure totale ; chacun d’eux est défini par deux distances extrêmes entre médiateur et sujet désirant. Il y a donc une durée romanesque totale dont les œuvres constituent les fragments. Ce n’est point le hasard qui place les personnages et les désirs pré-dostoïevskiens à la fin de *La Recherche du temps perdu.* Ce n’est point le hasard qui place les personnages et les désirs « proustiens » au *début* de cette somme dostoïevskienne qui s’intitule *Les Démons.* L'aventure du héros de roman a toujours le même sens ; elle nous fait passer des régions supérieures aux régions inférieures d’un domaine romanesque. La carrière héroïque est une descente aux enfers qui se termine, presque toujours, par un retour à la lumière, par une conversion métaphysique intemporelle. Les durées romanesques se chevauchent mais il y a toujours une descente aux enfers qui commence au point où la précédente s’interrompt. Il y a cent héros et il n’y a qu’un héros dont l’aventure se déploie d’un bout à l’autre de la littérature romanesque.

Dostoïevski perçoit ce mouvement de chute plus nettement que les romanciers antérieurs. Il s’efforce, dans *Les Démons,* de nous le rendre perceptible. C'est dans le passage d’une génération à l’autre que se manifeste le dynamisme souterrain. Les illusions successives semblent indépendantes les unes des autres et même contradictoires mais leur déroulement forme une histoire implacable. C'est le rapprochement du médiateur qui engendre la durée romanesque et lui donne son sens.

Chaque génération incarne une étape de la maladie ontologique. La vérité des parents reste longtemps cachée mais elle éclate avec une force incomparable dans l’agitation fébrile, le désordre et la débauche des enfants. Les parents s’étonnent d’avoir produit des monstres ; ils voient dans leurs enfants l’antithèse de ce qu’ils sont eux-mêmes. Ils ne perçoivent pas le lien entre l’arbre et le fruit. Les enfants, en revanche, voient clairement la part de comédie dans l’indignation des parents.

La « fidélité aux principes » ne les impressionne pas. Ils comprennent fort bien que la dignité bourgeoise est une « mauvaise foi ». Chez Dostoïevski plus encore que chez Proust le dépassement vers le bas caricature le dépassement vers le haut. Il comporte des éléments de sagesse mêlés à l'obscurcissement. Mais les conséquences de la lucidité souterraine sont toujours maléfiques ; c'est vers le bas qu'elles entraînent et non pas vers le haut. Le malade ontologique est toujours pris de fureur devant les êtres moins malades que lui et c'est toujours parmi ces êtres qu'il choisit ses médiateurs. Il cherche toujours à faire descendre son idole au même niveau que lui.

C'est aux fruits que nous connaîtrons l'arbre. Dostoïevski insiste énormément sur le lien entre les générations et sur la responsabilité des parents. Stépane Trofimovitch est le père de tous les Possédés. Il est le père de Pyotr Verkhovenski; il est le père spirituel de Shatov, de Daria Pavlovna, de Lizavetha Nicolaevna et surtout de Stavroguine puisqu'il leur a servi à tous de précepteur. Il est le père de Fedka l'assassin puisque Fedka était son serf. Stépane Trofimovitch a abandonné Pyotr, son fils selon le sang et Fedka, son fils selon la société. Sa rhétorique généreuse et son esthétique romantique n'empêchent pas Stépane de trahir toutes ses responsabilités concrètes. Le libéralisme romantique est le père du nihilisme destructeur.

Tout part de Stépane Trofimovitch, dans *Les Démons*, et tout aboutit à Stavroguine. Les enfants sont la vérité de Stépane mais Stavroguine, à son tour, est la vérité des enfants, la vérité de tous les personnages. La génération des parents incarne le premier moment de la révélation proustienne, tel que nous le définissions plus haut. La génération des enfants incarne le second moment. Stavroguine, à lui seul, incarne le troisième. Derrière la « fidélité aux principes » des bourgeois, il y a l'agitation furieuse des Démons, et derrière l'agitation furieuse il y a l'immobilité et le néant, l'*acedia* glacée de Stavroguine.

Derrière la fantasmagorie moderne, derrière le tourbillon des événements et des idées, au bout de l'évolution toujours plus rapide de la médiation interne, il y a le néant. L'âme est parvenue au point mort. C'est ce point mort qu'incarne Stavroguine, le néant pur de l'orgueil absolu.

Ce sont tous les personnages des *Démons* et ce sont également tous les héros des romans antérieurs et toutes les victimes du désir métaphysique qui sont axés sur Stavroguine. Ce monstre n'appartient pas à une troisième génération car l'esprit qu'il incarne est intemporel comme l'Esprit de Dieu; c'est l'esprit de désordre, de pourriture et de néant.

Le Dostoïevski des *Démons* s'élève jusqu'à l'épopée du mal métaphysique. Les personnages du roman acquièrent une signification quasi allégorique. Stépane Trofimovitch est le Père, Stavroguine le fils, et le conspirateur brouillon, Pyotr Verkhovenski, n'est autre que l'Esprit dérisoire d'une démoniaque Trinité.

CHAPITRE XI

L'apocalypse dostoïevskienne

L'influence « existentialiste » a mis à la mode le mot de « liberté ». On nous dit tous les jours que le romancier ne parvient au génie qu'en « respectant » la liberté de ses personnages. On ne nous dit jamais, malheureusement, en quoi peut bien consister ce respect. La notion de liberté est forcément ambiguë quand on l'applique au roman. Si le romancier est libre on voit mal comment ses personnages le seraient. La liberté ne se partage pas, même entre créature et créateur. C'est là un dogme fondamental et M. Jean-Paul Sartre se fait fort, grâce à lui, de prouver l'impossibilité d'un Dieu créateur. Ce qui est impossible à Dieu ne saurait être possible au romancier. Ou bien le romancier est libre et ses personnages ne le sont pas, ou bien les personnages sont libres et le romancier, tout comme Dieu, n'existe pas.

Ces contradictions logiques n'embarrassent pas, semble-t-il, les théoriciens de la fiction contemporaine. Leur « liberté » est le fruit d'une confusion extrême entre certains usages philosophiques du terme et ses usages quotidiens. Pour la plupart des critiques, liberté est synonyme de spontanéité. Le romancier doit se moquer de la « psychologie »; il doit créer, en d'autres termes, des personnages dont les actions ne sont jamais *prévisibles*. C'est à Dostoïevski, chose étrange, qu'on attribue la paternité du personnage spontané. *Le Sous-Sol* fait l'objet de commentaires particulièrement élogieux. Pour un peu on en ferait le bréviaire de la nouvelle école.

On s'étend, de préférence sur la première partie du *Sous-Sol*, et l'on ne retient guère de la seconde, la seule proprement romanesque, que l'étonnante liberté – entendez spontanéité – du personnage souterrain. Cette prodigieuse indépendance nous ménage, évidemment, des « effets de surprise » où l'on nous invite à chercher le plus clair de notre plaisir esthétique.

Les critiques ne semblent voir ni l'officier insolent, ni Zverkov. On supprime purement et simplement le médiateur. On ne perçoit pas les lois du désir souterrain, analogues à celles de Proust mais plus rigoureuses encore. On s'extasie devant les convulsions atroces du personnage souterrain. On se félicite de leur caractère « irrationnel ». On admire ces libres soubresauts et c'est tout juste si l'on n'en recommande pas l'usage hygiénique à son propre lecteur.

L'homme du souterrain doit nécessairement surprendre dès qu'on s'ôte les moyens de le comprendre. Supprimons le désir métaphysique et la mécanique se fait spontanéité, l'esclavage se fait liberté. On ne perçoit plus les obsessions du personnage ni cette passion furieuse qui s'empare de lui dès qu'il se sent rejeté. Il n'y a plus de convulsions grotesques mais une « révolte magnifique » contre la société et la « condition humaine ».

L'homme du souterrain que l'on propose ainsi à notre admiration n'a rien à voir avec celui que créa Dostoïevski mais il ressemble assez, par contre, au type de héros que la fiction contemporaine reproduit inlassablement. Ni le Roquentin de *La Nausée*, ni le Meursault de *L'Etranger*, ni les clochards de Samuel Beckett ne désirent métaphysiquement. Ces personnages sont accablés de maux très divers mais le plus redoutable de tous, le désir métaphysique, leur est épargné. Nos héros

contemporains n’imitent jamais personne. Ils sont tous parfaitement autonomes et ils pourraient répéter en chœur, avec le Teste de Valéry : « Nous avons l’air *quelconque* mais nous nous tenons tous, tout entiers, de nous-mêmes. »

On peut relever beaucoup de ressemblances extérieures entre cette fiction récente et Dostoïevski. De part et d’autre c’est la même haine des *Autres*, le même désordre radical, la même « polymorphie » dans l’écroulement de toutes les valeurs bourgeoises. Mais les différences sont plus essentielles encore. Nos héros contemporains maintiennent toujours intacte leur précieuse liberté, l’homme du souterrain aliène la sienne à son médiateur. Nous confondons notre libre spontanéité avec l’esclavage souterrain. Comment pouvons-nous commettre une erreur aussi grossière ?

De deux choses l’une, ou bien nous sommes purs de tout désir métaphysique ou bien ce désir nous possède si bien qu’il se dérobe complètement à notre vue. La première hypothèse n’est pas très vraisemblable puisque le romancier russe traduit fidèlement – on nous le répète chaque jour – la vérité de notre époque. Il faut donc adopter la seconde hypothèse. Dostoïevski parle mieux de nous que nos propres écrivains parce qu’il révèle un désir métaphysique que nous parvenons à nous dissimuler. Nous parvenons à nous dissimuler le médiateur même lorsque nous lisons Dostoïevski ; nous admirons le romancier russe sans comprendre la nature de son art.

Si Dostoïevski est vrai nos héros sont faux. Ils sont faux parce qu’ils flattent notre illusion d’autonomie. Nos héros sont de nouveaux mensonges romantiques destinés à prolonger les rêves prométhéens auxquels le monde moderne s’accroche désespérément. Dostoïevski révèle un désir que notre fiction et notre critique ne font que refléter. Notre fiction nous cache le médiateur dans l’existence quotidienne. Notre critique nous cache ce même médiateur dans l’œuvre expressément écrite pour révéler sa présence. En se réclamant de Dostoïevski cette critique introduit, sans le savoir, un loup dévorant dans la bergerie existentialiste.

Derrière les ressemblances superficielles l’opposition entre Dostoïevski et la fiction contemporaine est irréductible. On rappelle toujours que Dostoïevski répudie l’unité *psychologique* des personnages romanesques et l’on croit prouver par là son accord avec nos romanciers. Mais nos romanciers ne dénoncent cette unité psychologique que pour mieux asseoir l’unité métaphysique. C'était déjà cette unité métaphysique que visait le bourgeois à travers l’unité psychologique. Les illusions bourgeoises de permanence et de stabilité se sont évanouies mais le but n’a pas changé. C'est ce but qu’on poursuit obstinément, sous le nom de liberté, au sein de l’angoisse et du chaos.

Dostoïevski rejette et l’unité psychologique et l’unité métaphysique. Il ne rejette l’illusion psychologique que pour mieux dissiper l’illusion métaphysique. La volonté d’autonomie engendre l’esclavage mais l’homme du souterrain ne le sait pas, il ne veut pas le savoir. Nous ne le savons pas non plus, ou nous ne voulons pas le savoir. Il est donc vrai que nous ressemblons à l’homme du souterrain, mais ce n’est pas pour les raisons que nous donnent les critiques.

L'erreur des critiques, au sujet du *Sous-Sol* serait impossible sans une identification typiquement romantique entre créature et créateur. On attribue à Dostoïevski toutes les opinions de son héros souterrain. On met l’accent sur la première partie de la nouvelle parce qu’elle constitue une attaque formidable contre le scientisme et le rationalisme moderne. Dostoïevski partage, assurément, la répulsion de son héros pour les médiocres utopies du XIXe siècle finissant. Mais il ne faut pas confondre cet accord partiel avec un accord universel. Il ne faut pas confondre le romancier avec

son personnage même et surtout si le romancier tire ce personnage de lui-même. Le Dostoïevski souterrain n'est pas le Dostoïevski génial, c'est le Dostoïevski romantique des œuvres antérieures. Le Dostoïevski souterrain ne parle jamais du souterrain, il nous parle du « beau et du sublime », il nous parle d'une misère tragique ou sublime à la Victor Hugo. Le Dostoïevski qui nous décrit le souterrain est en train d'en sortir; il va poursuivre sa pénible ascension de chef-d'œuvre en chef-d'œuvre vers la paix et la sérénité des *Frères Karamazov*.

Le souterrain est la vérité qui se cache derrière les abstractions rationalistes, romantiques ou « existentielles ». Le souterrain est l'aggravation d'un mal préexistant, c'est une prolifération cancéreuse de cette métaphysique qu'on avait crue supprimée. Le souterrain n'est pas la revanche de l'individu sur la froide mécanique rationaliste. Il ne faut pas s'y plonger comme s'il nous apportait le salut.

Le héros souterrain témoigne, à sa façon, de la vocation véritable de l'individu. Il témoigne plus vigoureusement, en un sens, que s'il était moins malade. Plus le désir métaphysique se fait atroce plus le témoignage se fait insistant. Le souterrain est l'image renversée de la vérité métaphysique. Cette image se fait toujours plus nette à mesure qu'on s'enfonce dans l'abîme.

Une lecture attentive interdit toute confusion entre le romancier et son personnage. Ce n'est pas une confession lyrique qu'écrit Dostoïevski mais un texte satirique d'une amère, sans doute, mais prodigieuse bouffonnerie.

Moi, je suis seul et eux, ils sont tous... Telle est la devise souterraine. Le héros veut exprimer l'orgueil et la souffrance d'être unique, il se croit sur le point d'étreindre la particularité absolue mais il aboutit à un principe d'application universelle, il débouche sur une formule quasi algébrique dans son anonymité. Cette bouche avide qui se referme sur le Rien, cet effort de Sisyphe constamment renouvelé résume bien l'histoire de l'individualisme contemporain. Symbolisme, surréalisme, existentialisme se sont successivement efforcés de donner un contenu à la formule souterraine. Mais ces entreprises réussissent dans la mesure où elles échouent. Il faut bien qu'elles échouent pour permettre aux multitudes de répéter en chœur : *Moi, je suis seul et eux, ils sont tous.* L'œuvre romantique met en circulation un ensemble de symboles et d'images destinés non pas à la communion mais à la séparation universelle... Comme les autres forces sociales de l'époque notre littérature tend à l'uniformité même lorsqu'elle croit la combattre car la voie du nivellement est une *via negativa*. On songe à l'industrie américaine qui « personnalise » ses produits en grande série. Toute une jeunesse « personnalise » à peu de frais son angoisse anonyme en s'identifiant à un même héros *contre* tous les autres hommes.

L'homme du souterrain n'est jamais plus proche des *Autres* que lorsqu'il se croit totalement séparé d'eux. *Moi, je suis seul et eux, ils sont tous.* Le caractère interchangeable des pronoms saute aux yeux et nous ramène brutalement de l'individuel au collectif. L'individualisme petit-bourgeois s'est complètement vidé de contenu. L'image de Sisyphe n'est pas exacte. Chacun de nous est à lui-même son propre tonneau des Danaïdes qu'il s'efforce en vain de remplir. Les existentialistes nous assurent qu'ils ont renoncé à ce jeu vain. Mais ils n'ont pas renoncé au tonneau. Ils trouvent admirable qu'il soit vide.



On croit que Dostoïevski se confond avec son personnage parce qu'il ne l'interrompt jamais. Sans doute, mais l'homme du souterrain est dupe de sa formule et Dostoïevski ne l'est pas. Le héros est incapable de rire car il ne peut pas dépasser l'individualisme d'opposition. Nos

contemporains sont aussi tristes que lui. C'est pourquoi ils vident Dostoïevski de son prodigieux humour. Ils ne voient pas que Dostoïevski se moque de son héros. *Moi, je suis seul et eux, ils sont tous.* L'ironie dostoïevskienne jaillit en formules admirables, elle pulvérise les prétentions « individualistes », elle désagrège les « différences » qui paraissent monstrueuses aux consciences affrontées. Nous ne savons pas rire avec Dostoïevski car nous ne savons pas rire de nous-mêmes. Bien des gens célèbrent aujourd'hui *Le Sous-Sol* sans se douter qu'ils exhument leur caricature géniale écrite il y a bientôt un siècle.

Depuis la Première, et surtout la Seconde Guerre mondiale la décomposition des valeurs bourgeoises s'est accélérée ; le terrain occidental se fait chaque jour plus semblable à celui d'où Dostoïevski tira ses grandes œuvres. Pour rendre au *Sous-Sol* tout son mordant, et cette cruauté qu'on reprochait jadis au romancier russe, il suffit, le plus souvent, d'effectuer quelques légères transpositions. Déplacez l'homme du souterrain des bords de la Neva vers les bords de la Seine. Substituez à son existence bureaucratique une carrière d'écrivain et vous verrez surgir à chaque ligne ou presque de ce texte génial une parodie féroce des mythes intellectuels de notre époque.

On se souvient, sans doute, de la lettre que l'homme du souterrain se propose d'expédier à l'officier insolent. Cette lettre est un appel caché au médiateur. Le héros se tourne vers son « persécuteur adorable » comme le fidèle vers son dieu mais il veut nous persuader, il se persuade lui-même qu'il se détourne avec horreur. Rien ne peut humilier davantage l'orgueil souterrain que cet appel à l'*Autre*. C'est pourquoi la lettre ne contient que des insultes.

Cette dialectique de l'appel qui se nie en tant qu'appel se retrouve dans la littérature contemporaine. Ecrire, et surtout publier un ouvrage c'est en appeler au public, c'est rompre, par un geste unilatéral, la relation d'indifférence entre Soi et les *Autres*. Rien ne peut humilier l'orgueil souterrain autant que cette initiative. L'aristocrate d'antan flairait déjà dans la carrière des lettres quelque chose de roturier et de bas dont sa fierté s'accommodait assez mal. Mme de La Fayette faisait publier son œuvre par Segrais. Le duc de La Rochefoucauld se faisait peut-être voler la sienne par un de ses valets. La gloire un peu bourgeoise de l'artiste venait à ces nobles écrivains sans qu'ils eussent rien fait pour la solliciter.

Loin de disparaître avec la Révolution ce point d'honneur littéraire se fait plus vif encore à l'époque bourgeoise. A partir de Paul Valéry on ne devient grand homme qu'à son corps défendant. Après vingt ans de dédains l'inventeur de M. Teste cède à la supplication universelle et fait aux *Autres* l'aumône de son génie.

L'écrivain prolétarisé de notre époque ne dispose ni d'amis influents ni de valets de chambre. Il est obligé de se servir lui-même. Le contenu de ses ouvrages sera donc entièrement consacré à nier le sens du contenant. On en est au stade de la lettre souterraine. L'écrivain lance un anti-appel au public sous forme d'anti-poésie, d'anti-roman, ou d'anti-théâtre. On écrit pour prouver au lecteur qu'on se moque de ses suffrages. On tient à faire goûter à l'*Autre* la qualité rare, ineffable et nouvelle du mépris qu'on lui porte.

Jamais on n'a tant écrit mais c'est toujours pour démontrer que la communication n'est ni possible ni même souhaitable. Les esthétiques du « silence » dont nous sommes accablés relèvent très évidemment de la dialectique souterraine. L'écrivain romantique a longtemps cherché à convaincre la société qu'il lui donnait beaucoup plus qu'il ne recevait d'elle. Depuis la fin du XIXe siècle, toute idée de réciprocité, même imparfaite, dans les rapports au public est devenue insupportable. L'écrivain se fait toujours imprimer mais, pour cacher ce crime, il fait tout pour

empêcher qu'on le lise. Il a longtemps prétendu qu'il ne se parlait qu'à lui seul, il prétend de nos jours qu'il parle pour ne rien dire.

Il ne dit pas la vérité. L'écrivain parle pour nous séduire, comme par le passé. Il guette toujours dans nos yeux l'admiration que nous inspire son talent. Il fait tout, dira-t-on, pour se faire détester. Sans doute, mais c'est parce qu'il ne peut plus nous faire la cour ouvertement. Il lui faut d'abord se convaincre qu'il ne cherche pas à nous flatter. Il nous fera donc une cour *négative* à la façon des passionnés dostoïevskiens.

L'écrivain s'abuse s'il croit protester, ce faisant, contre « l'oppression de classe » et « l'aliénation capitaliste ». L'esthétique du silence est un dernier mythe romantique. Le pélican de Musset et l'albatros baudelairien nous font rire mais, tel le phénix de la fable, ils renaissent sans cesse de leurs cendres. Dix ans ne passeront pas qu'on ne reconnaisse dans « l'écriture blanche » et son « degré zéro » des avatars de plus en plus abstraits, de plus en plus éphémères et chétifs des nobles oiseaux romantiques.

On songe ici à une seconde scène du *Sous-Sol*, celle du banquet Zverkov, auquel l'homme du souterrain finit par assister mais où il se conduit de façon très étrange :

> Je souriais avec mépris en marchant de long en large, de la table à la cheminée et retour, le long du mur qui faisait face au divan. Je tenais à leur prouver que je pouvais parfaitement me passer d'eux, et pourtant, en marchant, je martelais exprès le plancher de mes talons. Mais en vain. Ils ne faisaient aucune attention à moi. J'eus la patience de faire ainsi la navette devant eux, de la table à la cheminée et retour, de huit heures à onze heures du soir.

Beaucoup d'œuvres contemporaines ressemblent à cette promenade interminable. Si nous pouvions vraiment « nous passer d'eux » nous ne martèlerions pas le plancher de nos talons, nous rentrerions dans notre chambre. Nous ne sommes pas des *étrangers*, nous sommes plutôt ces bâtards dont parle Jean-Paul Sartre. Nous nous prétendons libres mais nous ne disons pas la vérité. Nous sommes hypnotisés par des dieux dérisoires et notre souffrance redouble de les savoir dérisoires. Comme l'homme du souterrain nous gravitons tous autour de ces dieux, dans l'orbite sans confort que nous fixe l'équilibre entre des forces contradictoires.

Tel était déjà Alceste, debout, les bras croisés, l'œil en feu, derrière le fauteuil où Célimène échange des médisances avec ses petits marquis. Alceste est ridicule tant qu'il ne parvient pas à s'éloigner. Le romantique Rousseau épouse la cause d'Alceste. Il couvre Molière de reproches parce que Molière nous fait rire du Misanthrope. Nos propres romantiques traiteraient pareillement Dostoïevski si ses intentions comiques ne leur échappaient pas. L'esprit de sérieux est le même mais l'angle de vision s'est encore rétréci. Pour rire avec Molière, pour rire avec Dostoïevski, il faut comprendre que c'est le désir et le désir seul qui retient Alceste derrière le canapé de Célimène. C'est le désir qui retient l'homme du souterrain dans la salle du banquet. C'est le désir qui met dans les bouches romantiques les phrases vengeresses et les imprécations contre Dieu et les hommes. Le Misanthrope et la Coquette, le héros souterrain et son persécuteur adorable sont

toujours les deux faces d’un même désir métaphysique. Le génie véritable dépasse les oppositions trompeuses et il nous fait rire des uns comme des autres.

Le désir métaphysique entraîne ses victimes vers le lieu ambigu de la fascination, très exactement intermédiaire entre le vrai détachement et le contact intime avec la chose désirée. C'est ce territoire étrange qu’explore Franz Kafka : « Das Grenzland zwischen Einsamkeit und Gemeinschaft », la frontière entre la solitude et la communion, à égale distance de l’une et de l’autre, les excluant aussi bien l’une que l’autre. L'être fasciné qui veut nous cacher sa fascination, et se la cacher à lui-même, doit toujours feindre de vivre selon l’un ou l’autre de ces deux modes d’existence, seuls compatibles avec la liberté et l’autonomie dont il se targue de jouir. Ces deux pôles de la véritable liberté se trouvant à égale distance du lieu où il séjourne, l’être fasciné n’a plus de raisons d’élire l’un plutôt que l’autre. Il est aussi proche, et aussi éloigné de la proximité que de l’éloignement; il peut donc prétendre à celui-ci comme à celle-là avec autant, et aussi peu de vraisemblance. On peut donc prévoir que la fascination se dissimulera aussi fréquemment derrière le masque de « l’engagement » que derrière le masque du « dégagement ». C'est précisément ce que vérifie l’histoire du romantisme moderne et contemporain. Les mythes de la solitude – sublime, méprisante, ironique et même « mystique » – alternent régulièrement avec les mythes contraires et tout aussi menteurs de l’abandon sans réserve aux formes sociales et collectives de l’existence historique… On peut également prévoir que l’être fasciné, parvenu au stade paroxystique de son mal, deviendra tout à fait incapable de s’en tenir à la pose originellement choisie et changera à tous moments de comédie. L'homme du souterrain appartient à ce stade ; c’est pourquoi il n’y a point d’attitudes romantiques dont sa brève confession ne nous apporte l’écho.

Nous avons déjà vu l’homme du souterrain dans la « solitude » et le « dégagement ». Suivons-le maintenant dans son « engagement ». Zverkov et ses amis se sont levés de table ; ils vont terminer la fête dans une maison malfamée. La promenade dédaigneuse est désormais sans objet. Le héros souterrain va-t-il enfin lever le siège, va-t-il regagner sa chambrette et reprendre le fil des anciennes rêveries ? Va-t-il danser à nouveau « sur le lac de Côme » et « exiler le pape au Brésil » ? Va-t-il cultiver derechef « le beau et le sublime » ? Pas le moins du monde. Il va se précipiter sur les traces de son médiateur.

Tant que le médiateur est immobile il n’est pas difficile de simuler la « contemplation sereine » mais, dès que l’idole se dérobe, le masque de l’indifférence roule dans la poussière. On entre, semble-t-il, dans la clarté redoutable de la vérité. Cette clarté, l’homme du souterrain ne peut pas complètement s’en protéger mais il sait en voiler l’éclat. Nous le voyons trotter, l’épée de l’obsession dans les reins, à la recherche de l’absurde Zverkov, mais ce n’est pas ainsi qu’il se verra lui-même. Il répudie les rêves stériles de l’art pour l'art; il déclare leur préférer le dur contact avec le vrai. Il se fabrique, en somme, une doctrine de l’engagement. Il lui faut toujours présenter comme choisi ce qui ne fait l’objet d’aucun choix. Du haut de sa nouvelle « vérité », l’homme du souterrain contemple avec mépris « le beau et le sublime » de naguère ; il ridiculise les chimères romantiques qui le justifiaient encore à ses propres yeux un instant auparavant :

Enfin le voilà donc, le voilà donc ce conflit avec la réalité, marmottai-je en dégringolant quatre à quatre l’escalier. Il ne s’agit plus du départ du pape pour le Brésil, il ne s’agit plus du bal sur le lac de Côme... Tu es un misérable de te moquer de tout cela en cet instant.

La dernière notation est particulièrement savoureuse : l'homme du souterrain se reproche trop de dureté à l'égard de ses propres « erreurs » ; Dostoïevski ne peut pas dévoiler l'âme de son héros sans jeter également une lumière implacable mais salubre sur toutes les excuses qui nous aident à vivre. Il y a pas mal « d'existentialisme » dans le souterrain ; il y a du surréalisme dans le premier Stavroguine, celui qui embrasse sur la bouche les femmes de fonctionnaires, dans les bals de sous-préfectures. Le romancier n'oublie ni ceux qui sanctifient la terreur, ni ceux qui sanctifient la débauche, ni les disciples de Saint-Just, ni les élèves du marquis de Sade.

Les ruses d'un orgueil toujours occupé à renier ses dieux s'incarnent en personnages de fiction chez Dostoïevski ; nous les retrouvons de nos jours sous forme de théories philosophiques et esthétiques. Ces théories ne font jamais que refléter le désir; elles le dissimulent au cœur de ce reflet ; Dostoïevski le révèle.

C'est en écrivant *Le Sous-Sol* que Dostoïevski accède, pour la première fois, au plan de la révélation romanesque. Il échappe à l'indignation et à la justification égotistes; il renonce aux fruits littéraires du souterrain, au « beau et au sublime » des *Nuits blanches*, au misérabilisme des *Pauvres Gens*. Il cesse d'appeler engagement ou dégagement la distance immuable de la fascination. Et il décrit tous les mensonges dont il est en train de se déprendre. Le salut de l'homme et le salut du romancier ne se distinguent pas.

Seul un contresens radical sur le message de son œuvre nous permet d'annexer Dostoïevski à nos propres mensonges et de renouveler le paradoxe de la critique romantique s'annexant *Don Quichotte* ou *Le Rouge et le Noir*. L'analogie entre tous ces malentendus ne doit pas nous surprendre : un même besoin engendre, chaque fois, une même confusion entre l'œuvre romanesque et l'œuvre romantique. C'est le désir métaphysique lui-même qui suggère les interprétations aberrantes de tous les romanciers. Nous constatons, une fois de plus, à quel point le mal ontologique est habile à transformer les obstacles en ressources et les adversaires en alliés.



Interpréter correctement l'œuvre de Dostoïevski, c'est y découvrir la révélation du désir métaphysique dans sa phase suprême. Pour mener à bien cette tâche, il faut d'abord échapper à l'illusion qui accompagne ce désir. Et c'est précisément de cette illusion-là que notre univers est pénétré. C'est le désir « dostoïevskien » qui triomphe parmi nous ; la popularité même du romancier russe nous apporte une preuve paradoxale de ce fait. Le problème que pose Dostoïevski est donc particulièrement complexe. La vérité dostoïevskienne n'est pas moins faible ni moins méprisée que celle des autres romanciers ; les illusions que dénonce Dostoïevski, par contre, sont incomparablement plus vigoureuses, de nos jours, que les illusions dénoncées par Cervantès, Stendhal, Flaubert et même Marcel Proust. C'est dans la littérature, comme toujours, que ces illusions trouvent leur expression la plus adéquate. Révéler la vérité du romancier c'est donc révéler le mensonge de notre propre littérature et vice versa. Nous avons déjà constaté ce fait et nous allons le constater à nouveau.

Dès que nous résistons à ses prestiges, le néo-romantisme contemporain nous apparaît comme plus abstrait et plus chimérique encore que les romantismes antérieurs. Tous ces derniers, sans exception, exaltaient la force du désir. Jusqu'à *L'Immoraliste* et jusqu'aux *Nourritures terrestres* de Gide, le héros est l'être du désir le plus intense. Ce désir intense est le seul désir spontané. Il s'oppose aux désirs des *Autres* qui sont toujours plus faibles parce qu'ils sont *copiés*. Le

romantique ne peut plus se cacher le rôle que joue l’imitation dans la genèse du désir mais ce rôle reste lié, dans son esprit, à un affaiblissement du désir originel. La copie du désir est conçue comme un décalque assez grossier; les désirs copiés sont toujours *plus effacés* que les désirs originaux. C'est dire, en d’autres termes, que ces désirs ne sont jamais les nôtres : ce sont toujours nos désirs, en effet, qui nous paraissent les plus intenses de tous. Le romantique croit sauvegarder l’authenticité de son désir en réclamant pour lui-même le désir le plus violent.

Le romantisme contemporain part du principe inverse. Ce sont les *Autres* qui désirent intensément, c’est le héros, c’est-à-dire le Moi, qui désire faiblement ou même ne désire plus du tout ! Roquentin désire moins de choses et il les désire moins intensément que les bourgeois de Bouville ; il désire moins qu’Annie. Il est le seul personnage de *La Nausée* à savoir que « l’aventure » n’existe pas, c’est-à-dire que le désir exotique, le désir métaphysique est toujours décevant. Meursault, de même, n’a que des désirs « naturels » et spontanés, c’est-à-dire limités, finis et sans avenir. Il refuse, lui aussi, l’aventure, qui se présente sous les traits d’un voyage à Paris. Il sait parfaitement que c’est le désir métaphysique qui transfigure les lointains.

Le premier romantique cherchait à prouver sa spontanéité, c’est-à-dire sa divinité, en désirant plus intensément que les *Autres*. Le second romantique cherche à prouver exactement la même chose par des moyens opposés. Cette volte-face est rendue nécessaire par le rapprochement du médiateur et les progrès constants de la vérité métaphysique. Plus personne, de nos jours, ne croit aux beaux désirs spontanés. Derrière la passion frénétique du premier romantisme, les plus naïfs reconnaissent la silhouette du médiateur. On entre enfin dans ce que Mme Nathalie Sarraute, citant Stendhal, appelle « l’ère du soupçon ».

La violence du désir n’est plus un critérium de spontanéité. La *lucidité* de notre époque sait reconnaître la présence du sacré dans les désirs qui paraissent les plus naturels. La réflexion contemporaine découvre des « mythes » et de la « mythologie » dans chacun de nos désirs. Le XVIIIe siècle démystifiait la religion, le XIXe siècle démystifiait l’histoire et la philologie, notre époque démystifie la vie quotidienne. Pas un désir n’échappe au démystificateur patiemment occupé à construire sur tous ces cadavres de mythes le plus grand mythe de tous, celui de son propre détachement. Lui seul, semble-t-il, ne désire jamais. Il s’agit toujours, en somme, de convaincre les *Autres* et surtout de se convaincre soi-même que l’on est parfaitement et divinement autonome.

Nous constatons donc, une fois de plus, que la lucidité et l’aveuglement grandissent de concert. La vérité est désormais si éclatante qu’il faut en tenir compte, ne serait-ce que pour lui échapper. C'est cette affreuse vérité qui entraîne le sujet dans des mensonges toujours plus délirants. Les premiers romantiques travestissaient leur désir mais ils ne niaient pas son existence. L'ascèse *pour* le désir ne sévissait encore que dans le jardin public, le salon et la chambre à coucher. Elle triomphe, maintenant, dans le secret de la conscience et dans le monologue intérieur.

Au héros du plus grand désir succède le héros du moindre désir. Mais la division manichéenne entre le *Moi* et l’*Autre* n’a pas disparu; c’est elle qui gouverne, secrètement, les métamorphoses du héros romantique. L'exception s’oppose toujours à la norme comme le Bien s’oppose au Mal. Meursault est seul innocent dans un océan de coupables; il meurt victime des *Autres*, comme mourait Chatterton. Il est le juge de ses juges, comme tous les romantiques avant lui. Le héros échappe toujours à la malédiction que lance son créateur contre le reste des hommes. Il y a toujours quelqu’un qui tire son épingle du jeu romantique et ce quelqu’un est forcément MOI l’auteur avant d’être MOI le lecteur.

C'est cette vérité du néo-romantisme contemporain que révèle Albert Camus, sous le voile d'une allégorie transparente, dans l'œuvre admirable et libératrice qu'est *La Chute*. Dépassant son romantisme initial, le romantisme de *L'Etranger* et de *La Peste*, l'écrivain dénonce dans la littérature engagée et dans la littérature dégagée des tentatives jumelles de justification. Comme *Le Sous-Sol* de Dostoïevski, cette œuvre reste en deçà de toute réconciliation ; comme *Le Sous-Sol* elle dépasse, déjà, le romantisme. Albert Camus est mort au moment où une carrière neuve s'ouvrait sans doute devant lui.

Après s'être identifiés au héros du plus grand désir, les lecteurs romantiques s'identifient, de nos jours, au héros du moindre désir. Ils s'identifient toujours docilement aux héros qui fournissent en *modèles* leur passion d'*autonomie*, Don Quichotte, poussé par la même passion, s'identifiait à Amadis de Gaule. La mythologie qui nourrit la fiction contemporaine correspond à un stade nouveau du désir métaphysique. Nous nous croyons anti-romantiques parce que nous répudions hautement les romantismes antérieurs. Nous ressemblons à ces amis de Don Quichotte qui s'acharnent à guérir le malheureux de sa folie parce qu'ils en sont eux-mêmes les victimes, sous une forme aggravée.



Dès que le sujet désirant perçoit le rôle de l'imitation dans son propre désir il doit renoncer au désir ou renoncer à son orgueil. La *lucidité* moderne déplace et élargit le problème de l'ascèse. Il ne s'agit plus de renoncer momentanément à l'objet pour mieux le posséder, mais de renoncer au désir lui-même. Il faut choisir entre l'orgueil et le désir puisque le désir fait de nous des esclaves.

Le non-désir redevient privilège, comme chez le sage antique ou le saint du christianisme. Mais le sujet désirant recule, effrayé, devant l'idée du renoncement absolu. Il cherche des échappatoires. Il veut se composer un personnage chez qui l'absence de désir ne soit pas conquise, péniblement, sur l'anarchie des instincts et la passion métaphysique. Le héros somnambulique créé par les romanciers américains est la « solution » de ce problème. Le non-désir de ce héros ne rappelle en rien le triomphe de l'esprit sur les forces mauvaises, ni cette ascèse que prônent les grandes religions et les humanismes supérieurs. Il rappelle plutôt un engourdissement des sens, une perte totale ou partielle de la curiosité vitale. Dans le cas de Meursault cet état « privilégié » se confond avec la pure essence individuelle. Dans le cas de Roquentin c'est une grâce soudaine qui, sans qu'on sache pourquoi, descend sur le héros sous forme de *nausée*. Dans beaucoup d'autres œuvres la structure métaphysique est moins apparente ; il faut la dégager de la fiction qui l'exprime et la dissimule. L'alcool, les stupéfiants, la douleur physique très intense, les abus érotiques peuvent détruire ou émousser le désir. Le héros parvient alors à un état d'*abrutissement lucide* qui constitue la dernière des poses romantiques. Ce non-désir n'a rien à voir, bien entendu, avec l'abstinence et la sobriété. Mais le héros prétend accomplir dans l'indifférence, par simple caprice et presque sans s'en apercevoir, tout ce que les *Autres* accomplissent par désir. Ce héros somnambulique respire la « mauvaise foi ». Il cherche à résoudre le conflit entre orgueil et désir sans jamais le formuler clairement. Peut-être faut-il un orgueil plus extrême pour poser franchement le problème. Paul Valéry, à l'époque de *La Soirée avec M. Teste*, fut l'homme de cet orgueil. Le valérysme oppose le vaniteux qui désire par l'*Autre* et pour l'*Autre* à l'orgueilleux qui ne désire plus que son propre néant. Seul individualiste digne de ce nom, l'orgueilleux ne fuit plus son néant dans le désir, il fait de ce néant, au terme d'une ascèse radicale de l'esprit, l'objet même de son adoration. Le but est toujours l'autonomie divine mais la direction de l'effort se renverse. Fonder toute l'existence sur ce néant qu'on porte en soi c'est transformer l'impuissance en toute-puissance, c'est élargir l'île

déserte du Robinson intérieur aux dimensions de l’infini.

« Otez tout que j’y voie », s’écrie M. Teste dans son *log-book.* A la limite extrême du dénuement intérieur l’orgueil doit parvenir à se saisir lui-même dans la lumière originelle d’un Moi pur. Passer de la vanité à l’orgueil c’est passer du comparable à l’incomparable, de la division à l’unité, de l’angoisse masochiste au « dédain souverain ».

La méditation nietzschéenne se situe dans une même dimension d’individualisme que l’entreprise de M. Teste. La surhumanité reposera sur un double renoncement à la transcendance verticale et à la transcendance déviée. Zarathoustra s’efforce de pénétrer dans le sanctuaire de sa propre existence au terme d’une ascèse purificatrice analogue à l’ascèse religieuse mais de sens inverse. Cette analogie est perpétuellement soulignée par le style et les images bibliques. *Ainsi parlait Zarathoustra* est un nouvel évangile qui met un terme à l’ère chrétienne.

L'orgueil n’est plus ici la pente naturelle de l’homme mais la plus haute, la plus austère de toutes les vocations. L'orgueil ne se montre plus qu’entouré de ses vertus théologales. Le confesseur de Mme Teste reconnaît dans ce cortège toutes les vertus chrétiennes à la seule exception de la charité. Le penseur nous propose un idéal de quasi-sainteté bien fait, cette fois, pour séduire les esprits les plus nobles et les plus forts.

De quel œil Dostoïevski verrait-il cette suprême tentation que Nietzsche et Valéry murmurent aux hommes du XXe siècle ? Zarathoustra et M. Teste nous paraissent à mille lieues du désordre souterrain. Ces héros n’échapperont-ils pas à la condamnation que le romancier russe, et derrière lui toute la littérature romanesque, font peser sur les ambitions prométhéennes ? Pour répondre à cette question suprême il faut interroger à nouveau *Les Démons.* C'est dans cette œuvre inépuisable que se déroule le vrai dialogue entre Nietzsche et Dostoïevski. L'ingénieur Kirilov, en décidant de se suicider par orgueil, engage au point décisif la partie décisive, indéfiniment éludée jusqu’à lui.

La pensée de Kirilov, comme celle de Nietzsche, a son point de départ dans une méditation sur le Christ et le destin du Christianisme. Le Christ a lancé les hommes sur les traces de Dieu; il leur a fait entrevoir l’éternité. L'effort impuissant des hommes retombe sur l’humanité et engendre l’univers atroce de la transcendance déviée. S'il n'y a pas eu de résurrection, si les lois naturelles n’ont pas épargné Jésus, cet être incomparable, le christianisme est néfaste; il faut renoncer à la folie du Christ, il faut renoncer à l’infini. Il faut détruire l’univers post-chrétien. Il faut installer l’homme dans l’ici-bas en lui prouvant que sa lumière est la seule lumière. Mais il ne suffit pas de nier Dieu du bout des lèvres pour se défaire de lui. Les hommes ne peuvent pas oublier la loi de l’évangile, cette loi d’amour surhumaine que leur faiblesse transforme en loi de haine. Devant la ronde infernale des Démons, souillés de crimes et de honte, Kirilov reconnaît la morsure du divin.

C'est la soif d’immortalité qui transfigure les désirs du Chrétien. Ni la science ni l’humanisme ne peuvent étancher cette soif. Ni l’athéisme philosophique ni les utopies sociales n’arrêteront cette poursuite folle où chacun s’efforce de voler à son voisin une divinité fantôme.

Pour annuler le christianisme il faut renverser le courant du désir, le détourner de l’*Autre* vers le *Moi*. Les hommes gaspillent leur énergie à pourchasser Dieu autre part qu’en eux-mêmes. Comme Zarathoustra, comme M. Teste, Kirilov veut adorer son néant. Il veut adorer ce que chacun de nous découvre de plus misérable et de plus humilié, au plus profond de lui-même.

Mais l’entreprise, chez lui, ne reste pas à l’état de notion. Kirilov ne veut pas écrire un livre étonnant, il veut incarner l’esprit dans un geste décisif. Désirer son néant c’est se désirer au point le plus faible de son humanité, c’est se désirer mortel, c’est se désirer mort.

Kirilov espère, en se tuant, se lier à lui-même dans une possession vertigineuse. Pourquoi situe-t-il cette conquête dans la mort? La mort, disent certains, ne doit pas nous troubler, puisqu'elle n'est jamais qu'une idée, puisqu'elle est toujours en dehors de notre expérience individuelle.

Kirilov est d'accord; l'éternité habite naturellement en nous : toute l'idée est là mais il ne suffit pas d'énoncer cette idée il faut encore la prouver. Il faut la prouver à un homme corrompu par deux mille ans de christianisme. Les bavardages philosophiques n'ont jamais empêché personne, pas même les philosophes, de redouter la mort.

Jusqu'à Kirilov on se tuait, chose étrange, par crainte de la mort. On se tuait non pas pour renoncer à l'infini mais par crainte de cette finitude à laquelle on se croyait condamné par l'échec du désir. Kirilov, lui, va se tuer sans autre désir que d'être mort et d'être lui-même dans la mort.

Il faut qu'un homme, le premier, ose vouloir son néant pour permettre à l'humanité future de fonder sur ce néant toute son existence. Kirilov meurt pour les autres autant que pour lui-même. En voulant sa propre mort et en ne voulant qu'elle il engage avec Dieu un duel qu'il espère décisif. Il veut montrer au Tout-puissant que la meilleure de ses armes, la terreur de la mort, a perdu son pouvoir.

Si le héros réussit à mourir comme il l'entend il gagne cette partie gigantesque. Il contraint Dieu – que Dieu existe ou qu'il n'existe pas – à relâcher son emprise millénaire sur les hommes. Kirilov meurt pour anéantir d'un seul coup la terreur avec l'espoir, il meurt pour que les hommes renoncent à l'immortalité non plus au niveau superficiel de la croyance mais au niveau essentiel du désir.

Mais Kirilov échoue. Au lieu de l'apothéose sereine qu'il médite, sa mort déroule une indicible horreur sous le regard du plus ignoble, Verkhovenski, le Méphistophélès des Possédés. La divinité que convoite Kirilov se rapproche en même temps que se rapproche la mort. Mais en se rapprochant elle devient inaccessible. On peut se suicider pour être Dieu mais on ne peut pas devenir Dieu sans renoncer au suicide. La toute-puissance cherchée se confond, devant la mort, avec une impuissance radicale. Et Kirilov découvre, auprès de lui, son démon grimaçant, Verkhovenski.

Kirilov est précipité du faîte de l'orgueil dans les bas-fonds de la honte. S'il finit par se tuer c'est dans le mépris de lui-même et dans la haine de sa finitude, comme les autres hommes. Son suicide est un suicide ordinaire. Le va-et-vient entre l'orgueil et la honte, ces deux pôles de la conscience souterraine, est toujours présent chez Kirilov mais il se réduit à un seul mouvement d'une ampleur extraordinaire. Kirilov est donc la victime suprême du désir métaphysique. Mais *selon qui* l'ingénieur peut-il encore désirer à ces hauteurs et profondeurs vertigineuses ?

Kirilov est obsédé par le Christ. Dans sa chambre il y a une icône et, devant l'icône, des cierges allumés. Aux yeux *lucides* de Verkhovenski, Kirilov est « plus croyant qu'un pope ». Kirilov fait du Christ un Médiateur non pas au sens chrétien mais au sens prométhéen, au sens romanesque du terme. C'est le Christ qu'imite orgueilleusement Kirilov. Pour mettre fin au christianisme il faut une mort analogue à celle du Christ mais de sens inverse. Kirilov est le singe de la rédemption. Comme tous les orgueilleux c'est la divinité d'un *Autre* qu'il convoite et il se fait le rival diabolique du Christ. Dans ce désir suprême les analogies entre la transcendance verticale et la transcendance déviée sont plus nettes que jamais. Le sens luciférien de la médiation orgueilleuse est pleinement révélé.

Kirilov imite le Christ à travers Stavroguine, cette incarnation de l'Esprit moderne. C'est de

Stavroguine que Kirilov tient l'idée qui le dévore. L'idée est donc mauvaise mais l'homme est bon et pur. Kirilov ne pourrait pas incarner la dimension suprême de la révolte métaphysique s'il était privé de toute grandeur.

Aux yeux de certains critiques, les qualités de Kirilov contredisent le sens apparent et, pour ainsi dire, officiel du roman dostoïevskien. On cherche une vérité « plus profonde » que Dostoïevski réussirait, parfois, à « refouler » mais qui affleurerait dans cet épisode crucial. L'écrivain, raisonne-t-on, finit par rendre son personnage « sympathique » parce qu'il éprouve pour sa cause une secrète sympathie.

Le suicide de Kirilov est une démonstration dont les vertus du héros font toute la portée. Kirilov doit être bon, de même que Stavroguine doit être beau et riche. Il faut qu'il en soit ainsi pour que les raisonnements de Kirilov au sujet du christianisme se retournent contre lui. Si ce héros ne peut pas mourir en paix, si les lois de la faute et de la rédemption ne sont pas suspendues pour ce saint de l'orgueil elles ne seront suspendues pour personne. Les hommes continueront à vivre et à mourir à l'ombre de la croix.

Dostoïevski est le prophète de toutes les déifications de l'individu qui se succèdent depuis la fin du XIXe siècle. L'antériorité chronologique de l'œuvre joue en faveur des interprétations romantiques. La prescience est si étonnante qu'on la juge nécessairement complice. On voit en Dostoïevski un précurseur remarquable mais forcément un peu timide de notre nihilisme. Le roman dostoïevskien nous offrirait une première incarnation du héros moderne encore mal dégagé des langes orthodoxes. On met au compte des brumes féodales et religieuses tout ce qui, en fait, dépasse la révolte chez Dostoïevski et l'on se ferme ainsi la région suprême du génie romanesque. On s'habitue peu à peu, l'histoire aidant, à nier les plus criantes évidences et on enrôle Dostoïevski sous la bannière de la « modernité ».

Il faut affirmer bien haut les vérités élémentaires que le conformisme inverti de notre époque réussit à rendre scandaleuses. Dostoïevski ne justifie pas les ambitions prométhéennes, il les condamne formellement, il prophétise leur échec. La surhumanité nietzschéenne n'eût été à ses yeux qu'un rêve souterrain. C'est déjà le rêve de Raskolnikov, c'est le rêve de Versilov et d'Ivan Karamazov. Quant à M. Teste il n'est guère, d'un point de vue dostoïevskien, qu'un dandy de l'intelligence. Il s'abstient de désirer pour que nous désirions son esprit. L'ascèse pour le désir envahit, chez Valéry, le domaine de la réflexion pure. La distinction entre la vanité qui compare et l'orgueil incomparable est une nouvelle comparaison, donne une nouvelle vanité.



La maladie ontologique s'aggrave sans cesse à mesure que le médiateur se rapproche du sujet désirant. Son terme naturel est la mort. La puissance dissipatrice de l'orgueil ne peut s'exercer indéfiniment sans aboutir à la division, puis à la fragmentation et enfin à la désintégration complète de l'orgueilleux. Le désir de se rassembler disperse et nous voici parvenus à la dispersion définitive. Les contradictions qu'engendre la médiation interne finissent par détruire l'individu. Au masochisme succède le dernier stade du désir métaphysique, celui de l'autodestruction : autodestruction physique, chez tous les personnages dostoïevskiens voués au mal : suicide de Kirilov, suicides de Svidrigaïlov, de Stavroguine et de Smerdiakov; autodestruction spirituelle, enfin, dont toutes les formes de fascination ont constitué l'agonie. L'issue fatale du mal ontologique est toujours, directement ou indirectement, une forme de suicide puisque l'orgueil est librement choisi.

Plus le médiateur se rapproche, plus les phénomènes associés au désir métaphysique tendent à prendre un caractère collectif. Ce caractère est plus en évidence que jamais au stade suprême du désir. A côté du suicide individuel, nous aurons donc, chez Dostoïevski, un suicide ou un quasi-suicide de la collectivité.

Le cosmos de la médiation interne est encore intact chez Proust. Même dans *Le Temps retrouvé,* la menace qui pèse sur le Paris nocturne et frénétique de la guerre est encore fort lointaine. Chez Dostoïevski, par contre, les grandes scènes chaotiques des chefs-d'œuvre sont une véritable dislocation du monde de la haine. L'équilibre entre les forces d'attraction et de répulsion est rompu, les atomes sociaux cessent de graviter les uns autour des autres.

Les aspects collectifs de cette volonté de mort sont particulièrement développés dans *Les Démons*. Toute une petite ville, ébranlée par des secousses de plus en plus violentes succombe enfin au vertige du néant. Il y a un lien métaphysique entre la fête absurde de Julia Michaïlovna, les incendies, les meurtres et la vague de scandales qui se déchaîne sur la communauté. Il n'y a qu'un désastre et l'activité brouillonne du médiocre Verkhovenski ne l'aurait jamais provoqué sans la contagion démoniaque, sans les complicités secrètes dont jouit l'esprit du mal dans les couches supérieures et moyennes de la société. « Nous proclamerons la destruction, glapit Verkhovenski, pourquoi cette idée est-elle si fascinante ? »

Le déchaînement des *Démons* est préfiguré dans les romans antérieurs. La plupart des grandes scènes collectives, chez Dostoïevski, se résolvent en visions de chaos. Dans *Crime et Châtiment* c'est l'extraordinaire repas funèbre en l'honneur de Marmeladov. Dans *L'Idiot* ce sont les grandes scènes de la villa de Lebedeff, c'est le concert public interrompu par l'entrée de Nastasia Philipovna et la gifle au prince Muyshkine... C'est toujours le même spectacle qui hante Dostoïevski mais, même lorsqu'il parvient au faîte de son génie, le romancier semble incapable d'en traduire l'horreur. Ce n'est pas son imagination, c'est le genre littéraire qui se révèle inférieur à la tâche. Dostoïevski ne peut pas franchir les limites de la crédibilité. Les scènes que nous venons de mentionner paraissent timides à côté du cauchemar qui hante Raskolnikov malade. C'est au point le plus bas de sa descente en enfer, juste avant la conclusion libératrice, que le héros est ainsi visité. Il faut rapprocher cette vision d'épouvante des grandes scènes romanesques pour entrevoir l'abîme où l'univers dostoïevskien menace toujours de s'engloutir :

Il lui semblait voir le monde entier désolé par un fléau terrible et sans précédent, qui, venu du fond de l'Asie, s'était abattu sur l'Europe. Tous devaient périr, sauf quelques rares élus. Des trichines microscopiques, d'une espèce inconnue jusque-là, s'introduisaient dans l'organisme humain. Mais ces corpuscules étaient des esprits doués d'intelligence et de volonté. Les individus qui en étaient infectés devenaient à l'instant même déséquilibrés et fous. Toutefois, chose étrange, jamais les hommes ne s'étaient crus aussi sages, aussi sûrs de posséder la vérité. Jamais ils n'avaient eu pareille confiance en l'infaillibilité de leurs jugements, de leurs théories scientifiques, de leurs principes moraux... Tous étaient en proie à l'angoisse et hors d'état de se comprendre les uns les autres.

Chacun cependant croyait être seul à posséder la vérité et se désolait en considérant ses semblables. Chacun, à cette vue, se frappait la poitrine, se tordait les mains et pleurait... Ils ne pouvaient s’entendre sur les sanctions à prendre, sur le bien et le mal et ne savaient qui condamner ou absoudre. Ils s’entre-tuaient dans une sorte de fureur absurde.

Cette maladie est contagieuse et pourtant elle isole les individus ; elle les jette les uns contre les autres. Chacun se croit seul à posséder la vérité et chacun se désole en considérant ses voisins. Chacun condamne et absout selon sa propre loi. Aucun de ces symptômes ne nous est inconnu. C'est la maladie ontologique que décrit Raskolnikov, c’est la maladie ontologique parvenue à son paroxysme qui suscite cette orgie de destruction. Le langage rassurant de la médecine microbienne et de la technologie débouche sur l’Apocalypse.



La vérité du désir métaphysique est la mort. Tel est le terme inévitable de la contradiction qui fonde ce désir. Les signes annonciateurs de la mort remplissent les œuvres romanesques. Mais les signes restent toujours ambigus tant que la prophétie n’est pas réalisée. Dès que la mort est présente, elle éclaire le chemin parcouru ; elle enrichit notre interprétation de la structure médiatisée ; elle donne leur plein sens à de nombreux aspects du désir métaphysique.

Dans l’expérience qui est à l’origine de la médiation, le sujet découvre sa vie et son esprit comme faiblesse extrême. C'est cette faiblesse qu’il veut fuir dans la divinité illusoire de l’*Autre*. Le sujet a honte de sa vie et de son esprit. Désespéré de ne pas être dieu, il cherche le sacré dans tout ce qui menace cette vie, dans tout ce qui contrecarre cet esprit. Il est donc toujours orienté vers ce qui peut avilir et finalement détruire la part la plus haute et la plus noble de son être.

Cette orientation est déjà perceptible chez Stendhal. L'intelligence et la sensibilité de Julien sont un désavantage dans l’univers du *Noir*. Le jeu de la médiation interne se ramène, on le sait, à cacher ce que l’on sent. L'individu le plus habile à ce jeu-là sera toujours celui qui sentira le moins. Ce ne sera jamais, par conséquent, le héros authentiquement « passionné ». La lutte du maître et de l’esclave réclame de la froideur et du flegme anglo-saxon, qualités qui se ramènent, en dernier ressort, à l’insensibilité. Tout ce qui procure la maîtrise est, par définition, incompatible avec le « tempérament italien », c’est-à-dire avec la plus grande intensité de vie.

A partir du masochisme, il devient tout à fait évident que le désir métaphysique tend à la destruction complète de la vie et de l’esprit. La recherche obstinée de l’*obstacle* assure peu à peu l’élimination des objets accessibles et des médiateurs bienveillants. Rappelons-nous l’adolescent Dolgorouki repoussant la vieille servante qui lui apporte de la nourriture. Le masochiste éprouve pour les êtres qui lui « veulent du bien » le dégoût qu’il éprouve pour lui-même ; il se tourne avec passion, par contre, vers les êtres qui paraissent mépriser son humiliante faiblesse et lui révèlent du même coup leur essence surhumaine. Le masochiste, bien entendu, ne rencontre le plus souvent qu’une apparence de mépris mais son âme enténébrée n’en demande pas plus. Derrière cette apparence de mépris il peut y avoir, nous le savons, l’obstacle mécanique d’un désir concurrent. Mais il peut également y avoir autre chose. Ce n’est pas le désir d’un rival qui nous oppose l’obstacle le plus massif, le plus inerte, le plus implacable par conséquent; c’est plutôt l’absence

totale de désir, l’apathie pure et simple, le manque de cœur et d’intelligence. L'individu spirituellement trop limité pour répondre à nos avances jouit, par rapport à tous, d’une autonomie qui va forcément paraître *divine* à la victime du désir métaphysique. L'insignifiance même de cet individu lui confère la seule vertu que le masochiste réclame de son médiateur.

Swann est attiré, sexuellement, par des qualités tout à fait contraires à celles qui lui font admirer les femmes du monde ou les créatures fictives de l’art et de la littérature. Il se tourne vers des êtres vulgaires, incapables d’apprécier sa position sociale, sa culture et sa distinction raffinée. Il est fasciné par les êtres que ses supériorités très réelles ne parviennent pas à séduire. Il est donc voué à la médiocrité dans sa vie amoureuse.

Les goûts du narrateur ne sont pas différents. La bonne santé et la lourdeur d’Albertine enflamment son désir mais il ne faut pas imaginer là quelque sensualité rabelaisienne. Comme toujours, dans la médiation double, le matérialisme apparent cache un spiritualisme inversé. Marcel remarque qu’il est toujours séduit par ce qui lui paraît « le plus opposé à [son] excès de sensibilité douloureuse et d’intellectualité ». Albertine illustre clairement cette loi. Sa passivité animale, son ignorance bourgeoise des hiérarchies mondaines, son manque d’éducation, son impuissance à partager les valeurs de Marcel font d’elle l’être inaccessible, invulnérable et cruel qui peut seul éveiller le désir. Il faut rappeler, à ce propos, l’axiome si profond d’Alain : « L'amoureux veut l’âme, c’est pourquoi la sottise de la coquette fait effet de ruse... »

Le snobisme, lui aussi, est un agenouillement devant la stupidité. C'est cette structure du désir qui s’exagère jusqu’à la caricature chez le baron de Charlus. Mais point n’est besoin des « arsouilles » et des « petites brutes » que recherche le baron pour saisir l’orientation du désir proustien. Il suffit de relire la première description de la « petite bande » dans *A l’ombre des jeunes filles en fleurs*.

Peut-être ces filles (dont, l’attitude suffisait à révéler la nature hardie, frivole et dure) extrêmement sensibles à tout ridicule et à toute laideur, incapables de subir un attrait d’ordre intellectuel ou moral, s’étaient-elles naturellement trouvées, parmi les camarades de leur âge, éprouver de la répulsion pour toutes celles chez qui des dispositions pensives ou sensibles se trahissaient par de la timidité, de la gêne, de la gaucherie... et les avaient-elles tenues à l’écart.

Le médiateur n’est tel que parce qu’il paraît « incapable de subir un attrait d’ordre intellectuel ou moral»; c’est à leur bassesse présumée que les jeunes filles doivent tout leur prestige. La petite bande semble devoir éprouver de la « répulsion » pour tout ce qui fait preuve de « dispositions pensives ou sensibles »; le narrateur se sent très évidemment visé ; il s’imagine que tout commerce avec ces adolescentes lui est à jamais interdit. Il n’en faut pas plus pour fixer son désir. Le coup de foudre de Marcel se ramène à la supposition qu’Albertine est insensible et brutale. Baudelaire affirmait déjà que la « bêtise » est un ornement indispensable de la beauté *moderne*. Il faut aller plus loin; il faut situer l’essence même du sexuellement désirable dans l’insuffisance spirituelle et morale, dans tous les vices qui rendraient la fréquentation de l’être désiré intolérable en dehors de ce désir.

Qu’on ne nous dise pas que Proust est un être « exceptionnel ». En révélant le désir de ses héros, le romancier, comme toujours, révèle la sensibilité de son époque ou de l’époque qui va suivre. Le monde contemporain tout entier est pénétré de masochisme. L'érotisme proustien est aujourd’hui l’érotisme des masses. Il suffit, pour s’en convaincre, de jeter un coup d’œil sur le moins « sensationnel » de nos journaux illustrés.

Le masochiste s’acharne sur le mur aveugle de l’imbécillité : c’est sur ce mur qu’il finira par se briser. Denis de Rougemont le constate à la fin de *L'Amour et l’Occident* : « Ainsi donc, cette préférence accordée à l’obstacle voulu était un progrès vers la mort. » On peut suivre les étapes de ce progrès au niveau des images littéraires. Commune à tous les écrivains modernes, l’imagerie de la transcendance déviée est aussi rigoureuse, malgré sa richesse, que l’imagerie de la transcendance verticale dans les écrits des mystiques chrétiens. Nous ne pouvons qu’effleurer ce thème inépuisable... Il y a d’abord un groupe d’images qui va de l’animal, évoqué dans ses aspects les plus inhumains, à la pourriture élémentaire, à l’organique pur. Il faudrait étudier, par exemple, le rôle que joue la vermine dans les scènes de jungle de *La Voie royale*, roman d’André Malraux.

Araignées et reptiles hantent les rêves d’un Svidrigaïlov, d’un Hyppolithe, d’un Stavroguine. Un Dostoïevski perçoit l’essence maléfique des fascinations qui gouvernent ses héros. Nos écrivains contemporains s’y abandonnent, par contre, avec d’autant plus de complaisance qu’ils sont plus teintés de néo-romantisme. Dans *Le Sous-Sol*, le médiateur porte un nom éminemment symbolique : Zverkov, qui signifie « animal », « bête ». Les désirs proustiens étaient déjà tous marqués du signe de cette bête. Les grâces de Mme de Guermantes sont celles de « l’oiseau de proie ». Dans *A l’ombre des jeunes filles en fleurs*, le romancier compare les évolutions des jeunes filles à celles d’une « bande d’alevins », c’est-à-dire à ce qu’il y a de moins individualisé dans la vie animale. Plus tard, les allées et venues de la petite bande font penser Marcel « aux mouvements géométriques, cérémonieux et incompréhensibles d’une troupe de mouettes ». Cet univers incompréhensible est encore celui du médiateur; l’*Autre* est d’autant plus séduisant qu’il est moins accessible ; et il est d’autant moins accessible qu’il est plus déspiritualisé, qu’il tend davantage à l’automatisme de l’instinct. Et c’est bien à l’automatique et même au mécanique pur qu’aboutit, au-delà de la vie animale, l’entreprise absurde d’auto-divinisation. L'individu, toujours plus égaré, toujours plus désaxé par un désir que rien ne peut satisfaire, finit par chercher l’essence divine dans ce qui nie radicalement sa propre existence, c’est-à-dire dans l’inanimé.

La poursuite inlassable du Non conduit le héros dans les déserts les plus desséchés, dans ces « royaumes métalliques de l’absurde » où nous voyons errer, de nos jours, ce qu’il y a de plus significatif dans l’art néo-romantique. Maurice Blanchot observe justement que la fiction romanesque – nous dirions romantique – décrit, depuis Kafka, un mouvement circulaire interminable. Jamais, semble-t-il, cette poursuite ne pourra prendre fin. Le héros n’est plus vivant mais il n’est pas encore mort. Le héros sait, d’ailleurs, que le sens de sa recherche est la mort mais cette connaissance ne le détourne pas du désir métaphysique. La lucidité suprême est aussi l’aveuglement le plus total. Par un contresens plus subtil et plus grossier encore que tous les contresens antérieurs, le héros décide que la mort est le sens de la vie. Le médiateur se confond, désormais, avec l’image de la mort toujours voisine et toujours refusée. C'est cette image qui fascine le héros. La mort semble un dernier « être de fuite » et un dernier mirage.

« Ils cherchaient la mort mais elle les fuira », annonce l’Ange de l’Apocalypse. « Rien ne finit en ce monde », reprend, comme en écho, Stavroguine. Mais Stavroguine se trompe ; c’est Dacha qui dit vrai lorsqu’elle répond : « Ici il y aura une fin. »

Le monde minéral est celui de cette fin, c’est le monde d’une mort que l’absence de tout mouvement, de tout frémissement, rend enfin complète et définitive. Le terme de l’horrible fascination est la densité du plomb, l’immobilité impénétrable du granit. C'est là que devait aboutir cette négation toujours plus efficace de la vie et de l’esprit qu’est la transcendance déviée. L'affirmation de soi aboutit à la négation de soi. La volonté d’auto-divinisation est une volonté d'autodestruction qui se concrétise peu à peu. C'est cette vérité que Denis de Rougemont a clairement perçue et magistralement formulée dans *L'Amour et l'Occident* : « Le même mouvement qui fait que nous *adorons* la vie nous précipite dans sa négation. »

Cette même négation, le monde moderne, depuis Hegel, la présente ouvertement et audacieusement comme l’affirmation suprême de la vie. L'exaltation du négatif relève de cette lucidité aveugle qui caractérise les stades ultimes de la médiation interne. Ce négatif, dont on nous montre sans peine que notre réalité contemporaine est tout entière tissée, n’est jamais qu’un reflet des relations entre les hommes, au niveau de la médiation double. Il ne faut pas voir dans cette « néantisation » surabondante la substance véritable de l’esprit mais le sous-produit délétère d’une évolution fatale. L'En-soi massif et muet que nie toujours le Pour-soi est, en réalité, l’obstacle que recherche avidement le masochiste et auquel il reste englué. Le *Non* que tant de philosophes modernes assimilent à la liberté et à la vie est, en réalité, le héraut de la servitude et de la mort.



Nous comparions plus haut la structure du désir métaphysique à un objet qui tombe et dont la forme se modifie à mesure que la chute s’accélère. Nous connaissons désormais le terme de cette chute. Dostoïevski est plus voisin de ce terme fatal que les autres romanciers. Il n’est donc pas romancier *et* métaphysicien; il est le romancier métaphysique. Dostoïevski a une conscience aiguë du dynamisme mortel qui anime le désir. Son œuvre ne tend pas vers la désintégration et la mort parce qu’il a l’imagination sombre, il a l’imagination sombre parce que son œuvre tend vers la désintégration et la mort.

Percevoir la vérité métaphysique du désir c’est prévoir la conclusion catastrophique. Apocalypse signifie développement. L'Apocalypse dostoïevskienne est un développement dont le terme est la destruction du développé. La structure métaphysique, qu’on l’envisage dans son ensemble ou qu’on en isole une partie, peut toujours se définir comme une apocalypse. Tous les romans antérieurs sont donc, eux aussi, des apocalypses. Les catastrophes limitées qui terminent ces œuvres préfigurent l’épouvante dostoïevskienne. On peut noter, sans doute, les influences diverses qui s’exercent sur Dostoïevski et qui fournissent certains détails de la structure apocalyptique. L'interprétation du romancier russe s’inscrit toujours dans le cadre d’une tradition nationale et religieuse. Mais l’essentiel n’en est pas moins dicté au romancier par sa situation romanesque.

Les romanciers antérieurs ne sont métaphysiques, le plus souvent, que de façon implicite. Leur psychologie, leur sociologie et leur imagerie ne prennent tout leur sens que si on les prolonge vers la métaphysique dostoïevskienne. Au niveau d’observation dostoïevskien, roman et métaphysique ne peuvent plus se distinguer. Tous les fils que nous avons noués, tous les sillons que nous avons tracés convergent donc vers l’apocalypse dostoïevskienne. Toute la littérature romanesque est emportée par une même vague, tous les héros obéissent à un même appel vers le néant et la mort. La transcendance déviée est une descente vertigineuse, une plongée aveugle dans les ténèbres. Elle aboutit à la monstruosité de Stavroguine, à l’orgueil infernal de tous les Possédés.

Le romancier découvre dans l’épisode des démons de Gerasa la traduction scripturale de la

vision romanesque. Un homme vit seul parmi les tombes. L'esprit immonde qui l’habite est exorcisé par le Christ. L'esprit se nomme : il s’appelle Légion, il est à la fois unique et multiple et il demande à se réfugier dans un troupeau de porcs. La permission n’est pas plus tôt accordée que ces animaux se précipitent vers la mer et ils s’y noient jusqu’au dernier.

CHAPITRE XII

La conclusion

La vérité du désir est la mort mais la mort n’est pas la vérité de l’œuvre romanesque. Les démons, tels des fous furieux, se jettent dans la mer et ils périssent tous. Mais le malade est guéri. Stépane Trofimovitch évoque ce miracle au moment de sa mort : « Le malade sera guéri et il s’assiéra aux pieds de Jésus... » et tous le regarderont avec étonnement...

Le texte s’applique non seulement à la Russie mais au mourant lui-même. Stépane Trofimovitch est ce malade qui guérit dans la mort et que la mort guérit. Stépane s’est laissé emporter par la vague de scandales, de meurtres et de crimes qui submerge la ville. Sa fugue s’enracine dans la folie générale mais elle change de signification aussitôt qu’entreprise. Elle est un retour à la terre maternelle et à la lumière du jour. Son vagabondage conduit le vieillard sur un misérable lit d’auberge où la colporteuse d’évangiles lui lit le texte de saint Luc. Le mourant perçoit la vérité dans le récit des démons de Gerasa. C'est du désordre suprême que naît l’ordre surnaturel.

Plus Stépane se rapproche de la mort plus il s’éloigne du mensonge : « Toute ma vie j’ai menti. Même quand je disais la vérité. Je n’ai jamais parlé en vue de la vérité mais uniquement en vue de moi-même. Je le savais avant mais c’est maintenant seulement que je le vois. » Stépane prononce des paroles qui *contredisent nettement ses anciennes idées.*

L'Apocalypse ne serait pas complète sans une face lumineuse. Il y a deux morts antithétiques dans la conclusion des *Démons* : une mort qui est extinction de l’esprit et une mort qui est esprit; une mort qui n’est que mort, celle de Stavroguine, et une mort qui est vie, celle de Stépane Trofimovitch. Ce double dénouement n’est pas unique dans l’œuvre de Dostoïevski. On le retrouve dans *Les Frères Karamazov* où s’opposent la folie d’Ivan Karamazov et la conversion rédemptrice de Dmitri. On le retrouve dans *Crime et Châtiment* où s’opposent le suicide de Svidrigaïlov et la conversion de Raskolnikov. La colporteuse d’évangiles qui veille auprès de Stépane joue un rôle plus effacé mais analogue à celui de Sonia. Elle est une médiatrice entre le pécheur et le texte sacré.

Raskolnikov et Dmitri Karamazov ne meurent pas physiquement mais ils n’en ressuscitent pas moins. Toutes les conclusions dostoïevskiennes sont des commencements. C'est une vie nouvelle qui débute, parmi les hommes ou dans l’éternité...

Mais peut-être vaut-il mieux ne pas pousser plus loin cette analyse. Beaucoup de critiques refusent de s’arrêter aux conclusions religieuses de Dostoïevski. Ils les jugent artificielles, hâtives, plaquées sur l’œuvre romanesque. Le romancier les aurait écrites une fois l’inspiration romanesque tarie, pour badigeonner son œuvre d’orthodoxie religieuse.

Laissons donc là Dostoïevski et tournons-nous vers d’autres conclusions romanesques. Celle de *Don Quichotte* par exemple. L'agonie du héros ressemble beaucoup à celle de Stépane Trofimovitch. La passion chevaleresque nous est présentée comme une véritable *possession* dont le mourant se voit heureusement mais tardivement délivré. Sa lucidité reconquise permet à Don Quichotte, comme à Stépane Trofimovitch, de répudier son existence antérieure.

Je possède à cette heure un jugement libre et clair, et qui n'est plus couvert des ombres épaisses de l'ignorance que la lecture triste et continuelle des détestables livres de chevalerie avait mises sur moi. Je reconnais leurs extravagances et leurs duperies. Je n'ai qu'un regret, c'est que cette désillusion soit venue si tard et qu'elle ne me donne pas le loisir pour réparer ma faute, par la lecture que je ferais d'autres livres qui serviraient de lumière à mon âme.

Le *desengano* espagnol a le même sens que la conversion dostoïevskienne. Mais beaucoup de bons esprits, une fois de plus, nous conseillent de ne pas nous attarder à cette conversion dans la mort. La conclusion de *Don Quichotte* n'est guère plus appréciée que les conclusions dostoïevskiennes. Et on lui reproche, fait curieux, exactement les mêmes fautes. On la dit artificielle, conventionnelle, surajoutée à l'œuvre romanesque. Pourquoi les deux plus grands génies romanesques jugent-ils également bon de défigurer les dernières pages de leurs chefs-d'œuvre respectifs? Dostoïevski, nous l'avons vu, passe pour la victime d'une censure intérieure. Cervantès succomberait, au contraire, à une censure extérieure. L'Inquisition était hostile aux livres de chevalerie. *Don Quichotte*, les critiques en restent convaincus, est un livre de chevalerie. Cervantès s'est donc vu obligé d'écrire une conclusion « conformiste » pour endormir les soupçons ecclésiastiques.

Laissons donc là Cervantès, puisqu'il le faut, et tournons-nous vers un troisième romancier. Stendhal n'était pas slavophile et n'avait pas à redouter le Saint-Office, tout au moins à l'époque où il écrivit *Le Rouge et le Noir*. La conclusion de ce roman n'en est pas moins une troisième *conversion dans la mort*. Julien, lui aussi, prononce des paroles qui *contredisent nettement ses anciennes idées*. Il désavoue sa volonté de puissance, il se détache du monde qui le fascinait; sa passion pour Mathilde l'abandonne; il vole vers Mme de Rênal et il renonce à défendre sa tête.

Toutes ces analogies sont remarquables. Mais on nous enjoint, une fois de plus, de ne pas attacher d'importance à cette conversion dans la mort. L'auteur lui-même, honteux, semble-t-il, de son propre lyrisme, se ligue avec les critiques pour dénigrer son texte. Il ne faut pas prendre au sérieux, nous dit-il, les méditations de Julien car « le défaut d'exercice commençait à altérer sa santé et à lui donner le caractère exalté et faible d'un jeune étudiant allemand ».

Laissons parler Stendhal. On ne peut plus nous donner le change. Si nous restions aveugles à l'unité des conclusions romanesques l'hostilité unanime des critiques romantiques suffirait à nous ouvrir les yeux.

Ce ne sont pas les conclusions qui sont insignifiantes et artificielles, ce sont les hypothèses des critiques. Il faut bien mépriser Dostoïevski pour voir en lui le censeur de ses propres romans. Il faut bien mépriser Cervantès pour le croire capable de trahir sa pensée. L'hypothèse de l'autocensure ne mérite pas d'être discutée car la beauté des textes suffit à la démentir. C'est à nous, lecteurs, autant qu'aux amis et aux parents assemblés autour de lui que s'adresse la solennelle adjuration de Don Quichotte mourant : « Aux extrémités où je me trouve réduit il ne faut pas que je me moque de l'âme... »

L'hostilité des critiques romantiques est fort compréhensible. Tous les héros prononcent, dans la conclusion, des paroles *qui contredisent nettement leurs anciennes idées*, et ces idées sont toujours celles des critiques romantiques. Don Quichotte renonce à ses chevaliers, Julien Sorel à sa révolte et Raskolnikov à son surhomme. Le héros renie, chaque fois, la chimère que lui soufflait son orgueil. C'est toujours cette chimère qu'exalte l'interprétation romantique. Les critiques ne veulent pas reconnaître qu'ils se sont trompés ; il leur faut donc soutenir que la conclusion est indigne de l'œuvre qu'elle couronne.

Les analogies entre les grandes conclusions romanesques détruisent *ipso facto* toutes les interprétations qui en minimisent l'importance. Il n'y a qu'un phénomène, il faut en rendre compte par un même principe.

C'est le renoncement au désir métaphysique qui fait l'unité des conclusions romanesques. Le héros mourant désavoue son médiateur : « Je suis l'ennemi d'Amadis de Gaule et de tout l'infini bataillon de sa race... aujourd'hui, par la miséricorde de Dieu, ayant été fait sage à mes propres dépens je les abhorre. »

Désavouer le médiateur c'est renoncer à la divinité, c'est donc renoncer à l'orgueil. La diminution physique du héros exprime et dissimule à la fois cet écrasement de l'orgueil. Une phrase à double entente du *Rouge et le Noir* exprime merveilleusement ce rapport entre la mort et la libération, entre la guillotine et la rupture avec le médiateur : « Que m'importent *les autres*, s'écrie Julien Sorel, mes relations avec *les autres* vont être tranchées brusquement! »

En renonçant à la divinité le héros renonce à l'esclavage. Tous les plans de l'existence s'invertissent, tous les effets du désir métaphysique sont remplacés par des effets contraires. Le mensonge fait place à la vérité, l'angoisse au souvenir, l'agitation au repos, la haine à l'amour, l'humiliation à l'humilité, le désir selon *l'Autre* au désir selon *Soi*, la transcendance déviée à la transcendance verticale.

Il ne s'agit plus, cette fois, d'une fausse mais d'une véritable conversion. Le héros triomphe dans la défaite ; il triomphe parce qu'il est à bout de ressources; il lui faut, pour la première fois, regarder en face son désespoir et son néant. Mais ce regard si redouté, ce regard qui est la mort de l'orgueil est un regard sauveur. Toutes les conclusions romanesques font songer au conte oriental dont le héros est agrippé par les doigts au bord d'une falaise; épuisé, ce héros finit par se laisser choir dans l'abîme. Il s'attend à s'écraser sur le sol mais les airs le soutiennent; la pesanteur est abolie.



Toutes les conclusions romanesques sont des conversions. Personne ne peut en douter. Mais peut-on aller plus loin? Peut-on soutenir que ces conversions ont toutes le même sens ? Il semble qu'on puisse distinguer, dès le principe, deux catégories fondamentales de conclusions : celles qui nous montrent un héros solitaire rejoignant les autres hommes, celles qui nous montrent un héros « grégaire » conquérant la solitude. Les romans dostoïevskiens appartiennent à la première catégorie, les romans stendhaliens à la seconde. Raskolnikov rejette la solitude et embrasse les *Autres*, Julien Sorel rejette les *Autres* et embrasse la solitude.

L'opposition paraît insurmontable. Et pourtant elle ne l'est pas. Si la conversion a le sens que nous lui découvrons, si elle met fin au désir triangulaire, ses effets ne peuvent s'exprimer ni en termes de solitude absolue, ni en termes de retour au monde. Le désir métaphysique engendre une certaine relation à autrui et une certaine relation à soi-même. La conversion authentique engendre

une nouvelle relation à autrui et une nouvelle relation à soi-même. C'est l'esprit romantique qui suggère les oppositions mécaniques entre solitude et esprit grégaire, entre engagement et détachement.

Si nous observons de plus près les conclusions stendhaliennes et dostoïevskiennes nous constatons que les deux aspects de la conversion authentique sont toujours présents mais ils ne sont pas également développés. Stendhal insiste davantage sur l'aspect subjectif, Dostoïevski insiste davantage sur l'aspect intersubjectif. L'aspect négligé n'est jamais supprimé. Julien conquiert la solitude mais il triomphe de l'isolement. Son bonheur avec Mme de Rênal est l'expression suprême d'un changement profond dans ses rapports avec les *Autres*. Lorsque le héros se retrouve dans la foule, au début de son procès, il s'étonne de ne plus éprouver pour les *Autres* la haine de jadis. Il se demande si les *Autres* sont aussi méchants qu'il se l'imaginait. N'ayant plus envie ni de séduire ni de dominer les hommes Julien a cessé de les haïr.

Réciproquement Raskolnikov triomphe, dans la conclusion, de son isolement mais il conquiert, lui aussi, la solitude. Il lui est donné de lire l'Evangile ; il recouvre la paix qui le fuyait depuis longtemps. Solitude et contact humain n'existent qu'en fonction l'un de l'autre; on ne peut pas les isoler sans tomber dans l'abstraction romantique.

Les différences entre les conclusions romanesques ne sont pas essentielles. Il s'agit moins d'opposition que d'un accent qui se déplace. Le manque d'équilibre entre les divers aspects de la guérison métaphysique révèle, d'ailleurs, que le romancier n'est pas complètement libéré de son propre romantisme; il reste le prisonnier de formules dont le rôle justificateur lui échappe. Les conclusions dostoïevskiennes ne sont pas tout à fait pures de misérabilisme. On relève dans les conclusions stendhaliennes quelques traces du romantisme bourgeois qui sévissait au salon Delécluze. Souligner ces *différences* c'est aisément perdre de vue l'unité des conclusions romanesques. Les critiques ne souhaitent rien d'autre car l'unité, dans leur langage, s'appelle banalité et la banalité est la malédiction suprême. Si les critiques ne rejettent pas complètement la conclusion, ils s'efforcent de prouver qu'elle est *originale* c'est-à-dire qu'elle contredit les autres conclusions romanesques. Ils ramènent toujours le romancier vers ses origines romantiques. Ils croient servir son œuvre. Et ils la servent, sans doute, au niveau du goût romantique qui est le goût du public cultivé. Plus profondément ils la desservent. Ils exaltent, en elle, ce qui résiste à la vérité romanesque.

La critique romantique refuse toujours l'essentiel ; elle refuse de dépasser le désir métaphysique vers la vérité romanesque qui brille au-delà de la mort. Le héros succombe en atteignant la vérité et il confie à son créateur l'héritage de sa clairvoyance. Il faut réserver le titre de héros de roman au personnage qui triomphe du désir métaphysique dans une conclusion tragique et devient ainsi *capable d'écrire le roman*. Le héros et son créateur sont séparés tout au long du roman mais ils se rejoignent dans la conclusion. Le héros se retourne en mourant vers son existence perdue. Il la regarde avec ces « vues plus grandes et plus éloignées » que l'épreuve, la maladie et l'exil procurent à Mme de Clèves et qui se confondent avec la vision de la romancière. Ces « vues plus grandes et plus éloignées » ne sont pas très différentes de ce « télescope » dont parle Marcel Proust dans *Le Temps retrouvé*, et de la position suréminente qu'atteint, dans sa prison, le héros stendhalien. Toutes ces images d'éloignement et d'ascension expriment une vision nouvelle et plus détachée, la vision du créateur lui-même. Il ne faut pas confondre ce mouvement ascensionnel avec celui de l'orgueil. Le triomphe esthétique du romancier se confond avec la joie du héros qui a renoncé au désir.

La conclusion est donc toujours mémoire. Elle est irruption d’une mémoire plus vraie que ne le fut la perception elle-même. Elle est « vision panoramique » comme celle d’Anna Karénine. Elle est « reviviscence du passé ». L'expression est de Marcel Proust, mais ce n’est pas ici du *Temps retrouvé*, comme on se l’imagine aussitôt, que parle le romancier, c’est du *Rouge et le Noir*. L'inspiration est toujours mémoire et la mémoire jaillit de la conclusion. Toutes les conclusions romanesques sont des commencements.

Toutes les conclusions romanesques sont des *Temps retrouvé*.

Marcel Proust ne fait que dévoiler, dans sa propre conclusion, un sens qui restait dissimulé jusqu’à lui sous un voile assez transparent de fiction. Le narrateur de *A la recherche du temps perdu* se dirige vers le roman à travers le roman. Mais c’est ce que font, également, tous les héros des romans antérieurs. Stépane Trofimovitch se dirige vers l’épisode évangélique qui résume le sens des *Démons*. Mme de Clèves se dirige vers les « vues plus grandes et plus éloignées », c’est-à-dire vers la vision romanesque. Don Quichotte, Julien Sorel et Raskolnikov font la même expérience spirituelle que Marcel dans *Le Temps retrouvé*. L'esthétique proustienne ne consiste pas en un certain nombre de recettes ou de préceptes, elle se confond avec la délivrance du désir métaphysique. Nous retrouvons, dans *Le Temps retrouvé* tous les traits, déjà notés, de la conclusion romanesque mais ils nous sont présentés, cette fois, comme des exigences de la création. C'est de la rupture avec le médiateur que jaillit l’inspiration romanesque. C'est l’absence de désir présent qui permet de ressusciter les désirs passés.

Proust insiste, dans *Le Temps retrouvé* sur l’obstacle que l’*amour-propre* oppose à la création romanesque. L'amour-propre proustien engendre l’*imitation* et nous fait vivre *séparé de nous-mêmes*. Cet amour-propre n’est pas la force mécanique dont parle La Rochefoucauld : c’est un élan dans deux directions contradictoires qui finit toujours par déchirer l’individu. Triompher de l’amour-propre c’est s’éloigner de soi-même et se rapprocher des autres, mais, en un autre sens, c’est se rapprocher de soi-même et s’éloigner des autres. L'amour-propre croit se choisir lui-même mais il se ferme aussi bien à lui-même qu’à autrui. Une victoire sur l’amour-propre nous permet de descendre profondément dans le *Moi* et nous livre, d’un même mouvement, la connaissance de l’*Autre*. A une certaine profondeur le secret de l’*Autre* ne diffère pas de notre propre secret. Tout est donné au romancier lorsqu’il parvient à ce *Moi* plus vrai que celui dont chacun fait parade. C'est ce *Moi* qui vit d’imitation, agenouillé devant le Médiateur.

Ce *Moi* profond est un *Moi* universel car tout le monde vit d’imitation, tout le monde vit agenouillé devant le médiateur. Seule la dialectique de l’orgueil métaphysique permet de comprendre et d’accepter la double prétention proustienne à la singularité et à l’universalité. Dans un contexte romantique d’opposition mécanique entre *Moi* et les *Autres* ces prétentions sont absurdes.

Marcel Proust, frappé sans doute par cette absurdité logique, renonce parfois à sa double prétention et retombe dans les clichés du romantisme contemporain. Dans quelques rares passages du *Temps retrouvé* il affirme que l’œuvre d’art doit nous permettre de saisir nos « différences » et nous faire jouir de notre « originalité ».

Ces écarts passagers sont dus à l’insuffisance du vocabulaire théorique chez Proust. Mais le souci de cohérence logique est bien vite balayé par l’inspiration. Proust n’ignorait pas qu’en décrivant sa jeunesse il décrivait aussi la nôtre. Il savait bien que l’artiste véritable n’a plus à choisir entre lui-même et les *Autres*. L'art romanesque génial, parce qu’il naît du renoncement,

gagne sur tous les tableaux.

Mais ce renoncement est chose douloureuse. Le romancier ne parvient au roman que s'il reconnaît un prochain dans *son* médiateur. Marcel doit renoncer, par exemple, à faire de l'être aimé une divinité monstrueuse et à se poser, lui-même, en éternelle victime. Il doit reconnaître que les mensonges de l'être aimé sont semblables à ses propres mensonges.

Cette victoire sur « l'amour-propre », ce renoncement à la fascination et à la haine est le moment capital de la création romanesque. Il est donc présent chez tous les romanciers de génie. C'est le romancier lui-même qui se reconnaît semblable à l'*Autre* fascinant par la voix de son héros. C'est Mme de La Fayette qui se reconnaît semblable aux femmes qui se perdent par amour. C'est Stendhal, l'ennemi des hypocrites, qui se traite lui-même d'hypocrite dans la conclusion du *Rouge et le Noir.* C'est Dostoïevski qui renonce à se prendre tantôt pour un surhomme et tantôt pour un sous-homme, dans la conclusion de *Crime et Châtiment*. Le romancier se reconnaît coupable du péché dont il accuse son médiateur. La malédiction qu'Œdipe a lancée contre les *Autres* lui retombe sur la tête.

C'est cette malédiction qu'exprime le fameux cri de Flaubert : « Mme Bovary, c'est moi ! » Mme Bovary fut d'abord conçue comme cet *Autre* méprisable auquel Flaubert s'était juré de régler son compte. Mme Bovary c'est d'abord l'ennemie de Flaubert comme Julien Sorel est l'ennemi de Stendhal, comme Raskolnikov est l'ennemi de Dostoïevski. Mais le héros de roman, sans jamais cesser d'être l'*Autre*, rejoint peu à peu le romancier en cours de création. Lorsque Flaubert s'écrie : « Mme Bovary, c'est moi », il ne veut pas dire que Mme Bovary est désormais un de ces doubles flatteurs dont les écrivains romantiques adorent s'entourer. Il veut dire que le *Moi* et l'*Autre* ne font qu'un dans le miracle romanesque.

Les grandes créations romanesques sont toujours le fruit d'une fascination dépassée. Le héros se reconnaît dans le rival abhorré; il renonce aux « différences » que suggère la haine. Il reconnaît, à ses propres dépens, la présence du cercle psychologique. Le regard que le romancier porte sur lui-même rejoint l'attention morbide qu'il prête à son médiateur. Toutes les puissances d'un esprit libéré de ses contradictions s'unissent en un même élan créateur. Un Don Quichotte, une Emma Bovary ou un Charlus ne seraient pas si grands s'ils n'étaient pas le fruit d'une synthèse entre les deux moitiés de l'existence que l'orgueil réussit presque toujours à maintenir séparées.

Cette victoire sur le désir est infiniment pénible. Il faut renoncer, nous dit Proust, à l'entretien passionné que chacun de nous poursuit inlassablement à la surface de lui-même. Il faut « abroger ses plus chères illusions ». L'art du romancier est une *époché* phénoménologique. Mais la seule *époché* authentique est celle dont les philosophes modernes ne nous parlent jamais; elle est toujours victoire sur le désir, elle est toujours victoire sur l'orgueil prométhéen.



Certains textes qui précèdent de peu la grande période créatrice de Marcel Proust jettent une vive lumière sur les correspondances entre *Le Temps retrouvé* et les conclusions romanesques classiques. Le plus important, peut-être, de ces textes est un article publié dans *Le Figaro* en 1907 sous le titre « Sentiments filiaux d'un parricide ». L'article est consacré au drame d'une famille qui entretenait avec les Proust des relations assez lointaines. Henri Van Blarenberghe s'était tué après avoir assassiné sa mère. Proust relate brièvement cette double tragédie sur laquelle il n'a, visiblement, aucune information particulière. Dans la conclusion la perspective s'élargit et le ton se fait plus personnel. L'affaire Van Blarenberghe devient le symbole des rapports entre les mères et les fils. Les vices et l'ingratitude des enfants font vieillir prématurément les parents. C'est déjà un

thème de la conclusion de *Jean Santeuil*. Après avoir décrit, dans son article, l'affreux spectacle de décrépitude que présente à son fils une mère usée par les souffrances, Marcel Proust s'écrie :

... peut-être celui qui saurait voir cela, dans ce moment tardif de lucidité que les vies les plus ensorcelées de chimères peuvent bien avoir, puisque celle même de Don Quichotte eut le sien, peut-être celui-là, comme Henri Van Blarenberghe quand il eut achevé sa mère à coups de poignard, reculerait devant l'horreur de sa vie et se jetterait sur un fusil pour mourir tout de suite. »

Le parricide recouvre sa lucidité en expiant son crime, expie son crime en recouvrant sa lucidité. La vision horrible du passé est vision de vérité ; elle s'oppose radicalement à la vie « ensorcelée de chimères ». Le climat « œdipien » de ces lignes est assez remarquable. Nous sommes en 1907. Proust venait de perdre sa mère et il était obsédé de remords. Nous entrevoyons, dans ce bref paragraphe, le processus qui permet à un Stendhal, un Flaubert, un Tolstoï, un Dostoïevski, d'incarner leur expérience d'homme et d'écrivain dans un vulgaire fait divers.

Le parricide rejoint, dans son « moment tardif de lucidité » tous les héros des romans antérieurs. Comment en douterions-nous *puisque c'est Proust lui-même qui rapproche cette agonie de celle de Don Quichotte*. « Les sentiments filiaux d'un parricide » fournissent le chaînon manquant entre les conclusions classiques et *Le Temps retrouvé*. Cette tentative n'aura pas de suite directe. Proust renoncera au mode classique de transposition romanesque. Son héros ne se tuera pas, il se fera romancier. Mais l'inspiration n'en jaillira pas moins de la mort, de cette mort que Marcel Proust est en train de vivre, en 1907, et dont tous les textes de l'époque nous reflètent l'horreur.

Est-ce là accorder trop d'importance à quelques lignes oubliées ? On nous dira peut-être que le texte est sans mérite littéraire, qu'il fut écrit hâtivement pour un journal mondain et que sa conclusion s'ensable dans des clichés de mélodrame? Peut-être, mais ces considérations pèsent bien peu devant le témoignage de Marcel Proust lui-même. Dans une lettre à Calmette qui accompagnait l'article, Proust donnait au *Figaro* toute licence d'éditer et de couper son texte, à l'exception des derniers paragraphes dont il exigeait la publication intégrale.

L'allusion à la lucidité tardive de Don Quichotte est d'autant plus précieuse qu'elle reparaît dans les notes publiées en appendice au *Contre Sainte-Beuve*, et dans un contexte purement littéraire cette fois. Dans ces mêmes notes, beaucoup de remarques sur Stendhal, Flaubert, Tolstoï, George Eliot et Dostoïevski révèlent la conscience qu'avait Proust de l'unité du génie romanesque. Toutes les œuvres de Dostoïevski et de Flaubert, note Proust, pourraient s'intituler *Crime et Châtiment*. Le principe de l'unité des chefs-d'œuvre est nettement affirmé dans le chapitre sur Balzac : « Tous les écrivains se rejoignent par certains points et sont comme les différents moments, contradictoires parfois, d'un seul homme de génie. »

Proust a perçu, on ne peut pas en douter, les rapports entre *Le Temps retrouvé* et les conclusions romanesques classiques. Il aurait pu écrire, sur l'unité du génie romanesque, le seul livre que mérite ce grand sujet. Nous ne faisons guère, en un sens, que développer ses intuitions.

On peut s'étonner, dans ces conditions, que le romancier n'ait jamais abordé le thème de l'unité romanesque dans sa propre conclusion, dans ce *Temps retrouvé* qui s'élargit en méditation sur la création romanesque. Ce silence est d'autant plus surprenant que le romancier s'entoure de

références littéraires. Il se reconnaît des précurseurs, du côté de la mémoire affective, en Jean-Jacques Rousseau, en Chateaubriand et en Gérard de Nerval. Mais il ne mentionne aucun romancier. Les intuitions du *Contre Sainte-Beuve* ne sont ni reprises ni développées. Que s'est-il donc passé ?

Chez Marcel Proust comme chez tous les êtres qui vivent une expérience spirituelle très intense et solitaire, la crainte de paraître extravagant ne le cède qu'à celle de se rendre ridicule par la répétition de vérités universellement admises. Nous croyons que le désir d'écarter ces deux périls contradictoires suggéra à Marcel Proust la solution de compromis qu'il finit par adopter. Craignant qu'on ne l'accusât d'abandonner les chemins royaux de la littérature, craignant, d'autre part, qu'on ne l'accusât de plagier les grandes œuvres romanesques, Proust se choisit des ancêtres littéraires mais il écarta soigneusement les romanciers.

Marcel Proust ne vivait plus, on le sait, que pour son œuvre. Léon-Pierre Quint a montré quelles ressources il sut déployer dans l'art de la stratégie littéraire. Cette dernière idolâtrie ne fausse pas la perfection du *Temps retrouvé*, mais elle en limite un peu la portée. L'auteur de *A la recherche du temps perdu* ne tient pas à signaler les parentés de structure entre les chefs-d'œuvre romanesques. Il craint de lancer ses critiques sur une piste trop féconde. Il sait le prix qu'attache son époque à l'*originalité* et il craint de se voir retirer une partie de sa gloire littéraire. Il fait passer au premier plan et met habilement en relief les éléments les plus « originaux » de sa révélation romanesque et en particulier la mémoire affective dont une étude un peu attentive des textes antérieurs au *Temps retrouvé* révèle qu'elle n'a pas joué le rôle absolument central qui lui est attribué dans la rédaction définitive[1].

Comment expliquer autrement que par la « stratégie littéraire » le silence de Marcel Proust ? Comment expliquer l'absence, dans des réflexions sur l'art romanesque, de cette conclusion stendhalienne dont Proust notait, à l'époque du *Contre Sainte-Beuve* tous les traits caractéristiques, tous les traits qu'on retrouve dans *Le Temps retrouvé* : « Goût exclusif des sensations de l'âme, reviviscence du passé, détachement des ambitions et ennui de l'intrigue. » Comment ne pas être frappé par le fait que Marcel Proust est le seul à percevoir le rôle de la mémoire dans l'agonie de Julien, et qu'il perçoit ce rôle au moment même où il se prépare à écrire *Le Temps retrouvé* ?

Proust s'intéressait aussi, au même moment et dans cette même conclusion, à la visite que fait à Julien un abbé Chélan fort diminué par l'âge. « Affaiblissement d'une grande intelligence et d'un grand cœur lié à l'affaiblissement du corps. La vieillesse de l'homme vertueux : pessimisme moral. » La mort lucide de Julien se détache merveilleusement sur la toile de fond que procure au romancier cette lente et terrible décomposition de la chair.

Ici encore l'attention de Marcel Proust n'est pas désintéressée. C'est sur un contraste semblable entre deux morts antithétiques qu'est bâti tout *Le Temps retrouvé*. Le héros meurt lucide pour renaître dans l'œuvre mais on continue à mourir autour de lui sans espoir de résurrection. La mort spirituellement féconde du narrateur s'oppose au spectacle atroce de la soirée Guermantes, à l'horrible et inutile vieillissement des gens du monde. Le contraste était déjà présent dans « Les sentiments filiaux d'un parricide » mais il acquiert désormais son sens classiquement romanesque, il rejoint l'Apocalypse dostoïevskienne. Il faut reconnaître en effet, dans *Le Rouge et le Noir* et dans *Le Temps retrouvé* les deux visages inséparables et opposés de l'apocalypse romanesque, tels que l'œuvre de Dostoïevski nous les a d'abord révélés. Dans toutes les conclusions romanesques authentiques, la mort qui est esprit s'oppose victorieusement à la mort de l'esprit.

Est-ce l'imagination qui nous emporte? Pour écarter les doutes nous invoquerons un dernier témoignage en faveur de l'unité des conclusions romanesques : celui de Balzac. Nous n'avons pas inclus ce romancier dans notre groupe mais son expérience créatrice n'en est pas moins assez voisine, sur certains points, de celle que nous étudions. Nous ne voulons pour preuve de ces analogies que le morceau suivant, emprunté à la conclusion du *Cousin Pons*. Balzac décrit l'agonie de son héros et il définit, ce faisant, le double visage de l'apocalypse romanesque :

Les sculpteurs antiques et modernes ont souvent posé, de chaque côté de la tombe, des génies qui tiennent des torches allumées. Ces lueurs éclairent aux mourants le tableau de leurs fautes, de leurs erreurs, en leur éclairant les chemins de la Mort. La sculpture représente là de grandes idées, elle formule un fait humain. L'agonie a sa sagesse. Souvent on voit de simples jeunes filles, à l'âge le plus tendre, avoir une raison centenaire, devenir prophètes, juger leur famille, n'être les dupes d'aucune comédie. C'est là la poésie de la Mort ! Mais, chose étrange et digne de remarque ! on meurt de deux façons différentes. Cette poésie de la prophétie, ce don de bien voir, soit en avant, soit en arrière, n'appartient qu'aux mourants dont la chair seulement est atteinte, qui périssent par la destruction des organes de la vie charnelle. Ainsi les êtres attaqués, comme Louis XIV, par la gangrène, les poitrinaires, les malades qui périssent comme Pons par la fièvre, comme M[me] de Mortsauf par l'estomac, jouissent de cette lucidité sublime, et font des morts surprenantes, admirables ; tandis que les gens qui meurent par des maladies pour ainsi dire intelligentielles, dont le mal est dans le cerveau, dans l'appareil nerveux qui sert d'intermédiaire au corps pour fournir le combustible de la pensée ; ceux-là meurent tout entiers. Chez eux, l'esprit et le corps sombrent à la fois. Les uns, âmes sans corps, réalisent les spectres bibliques; les autres sont des cadavres. Cet homme vierge, ce Caton friand, ce juste presque sans péchés, pénétra tardivement dans les poches de fiel qui composaient le cœur de la Présidente. Il devina le monde sur le point de le quitter. Aussi, depuis quelques heures, avait-il pris gaiement son parti, comme un joyeux artiste, pour qui tout est prétexte *à charge*, à raillerie. Les derniers liens qui l'unissaient à la vie, les chaînes de l'admiration, les nœuds puissants qui rattachaient le connaisseur aux chefs-d'œuvre de l'art venaient d'être brisés le matin. En se voyant volé par la Cibot, Pons avait dit adieu

chrétiennement aux pompes et aux vanités de l’art...

Les mauvais critiques partent toujours du monde dit réel et ils soumettent la création romanesque aux normes de ce monde. Balzac fait l’inverse. Louis XIV voisine avec Pons et Mme de Mortsauf. Et derrière le voile de pseudophysiologie, comme ailleurs derrière la phrénologie, le martinisme ou le magnétisme, Balzac nous parle sans fin de son expérience romanesque. Il résume ici, en quelques phrases, les traits essentiels de la conclusion romanesque : le double visage de la mort, le rôle de la souffrance, le détachement de la passion, le symbolisme chrétien et cette *lucidité sublime*, à la fois mémoire et prophétie, qui projette une clarté égale sur l’âme du héros et sur l’âme des autres personnages.

Chez Balzac comme chez Cervantès, chez Stendhal comme chez Dostoïevski, l’événement tragique traduit l’avènement esthétique. C'est pourquoi Balzac compare l’état d’âme du mourant à celui d’un « joyeux artiste ». La conclusion du *Cousin Pons* est un *Temps retrouvé.*

On prouve aisément l’unité des conclusions romanesques en rapprochant les textes. Mais cette dernière preuve, en théorie tout au moins, n’était pas nécessaire. Nos analyses conduisaient inexorablement vers le message que proclament, d’une seule voix, toutes les conclusions géniales. En renonçant à la divinité trompeuse de l’orgueil le héros se délivre de l’esclavage et il possède enfin la vérité de son malheur. Ce renoncement ne se distingue pas du renoncement créateur. C'est une victoire sur le désir métaphysique qui fait d’un écrivain romantique un véritable romancier.

Nous ne faisions que pressentir cette vérité mais voici que nous l’atteignons, nous la touchons, nous la possédons enfin dans les dernières pages du roman. Nous n’attendions plus que la sanction du romancier lui-même ; elle nous est maintenant accordée : « J’abhorre Amadis de Gaule et l’infini bataillon de sa race... » Ce sont les romanciers eux-mêmes, par la voix de leurs héros, qui confirment enfin ce que nous n’avons pas cessé d’affirmer tout au long de cet ouvrage : c’est dans l’orgueil qu’est le mal, et l’univers romanesque est un univers de possédés. La conclusion est l’axe immobile de cette roue qu’est le roman. C'est d’elle que dépend le kaléidoscope des apparences. La conclusion des romans est aussi la conclusion de nos proches recherches.

La vérité est partout agissante dans l’œuvre romanesque mais elle habite plus spécialement la conclusion. La conclusion est le temple de cette vérité. Lieu de présence pour la vérité, la conclusion est un lieu dont l’erreur se détourne. Si l’erreur ne parvient pas à nier l’unité des conclusions romanesques, elle s’efforce de la rendre inopérante. Elle s’efforce de la frapper de stérilité en l’appelant *banalité*. Il ne faut pas nier cette banalité mais la revendiquer hautement. De médiate qu’elle était dans le corps du roman l’unité romanesque se fait immédiate dans la conclusion. Les conclusions romanesques sont forcément banales puisqu’elles répètent toutes, littéralement, la même chose.

Cette banalité des conclusions romanesques n’est pas la banalité locale et relative de ce qui fut naguère « original » et peut le redevenir à la faveur, d’abord, de l’oubli et, ensuite, d’une « redécouverte » et d’une « réhabilitation ». C'est la banalité absolue de ce qui est essentiel dans la civilisation occidentale. Le dénouement romanesque est une réconciliation entre l’individu et le monde, entre l’homme et le sacré. L'univers multiple des passions se décompose et retourne à la simplicité. C'est à la *metanoia* des Grecs et à la seconde naissance des Chrétiens que fait songer la conversion romanesque. Le romancier rejoint dans ce dernier moment tous les sommets de la littérature occidentale ; il rejoint les grandes morales religieuses et les humanismes supérieurs, ceux qui élisent la part la moins accessible de l’homme.

Le thème de la réconciliation étant sans cesse ressassé par des bouches indignes, on se convainc sans peine, dans une époque livrée à l'indignation et au scandale, qu'il n'a jamais eu, qu'il ne peut jamais avoir de contenu concret. On se persuade qu'il émane des régions les plus superficielles de la conscience romanesque. Pour situer la réconciliation dans une plus juste perspective, il faut l'envisager comme la conquête d'une possibilité longtemps refusée à l'écrivain. Il faut envisager la conclusion comme un dépassement de l'impossibilité de conclure. L'œuvre critique de Maurice Blanchot peut nous aider dans cette tâche. Maurice Blanchot nous montre en Franz Kafka le représentant exemplaire d'une littérature vouée à l'interminable. Comme Moïse, le héros kafkaïen ne verra jamais la terre promise. L'impossibilité de conclure, nous dit Maurice Blanchot, est une impossibilité de mourir dans l'œuvre et de se délivrer de soi-même dans la mort.

A l'inachèvement du récit contemporain, inachèvement qui reflète, chez les meilleurs, non pas une mode passagère mais une situation historique et métaphysique particulière, s'oppose l'achèvement de l'œuvre romanesque.

La conclusion impossible définit un « espace littéraire » qui n'est pas au-delà mais en deçà de la réconciliation. Que cet espace demeure seul accessible à notre époque d'angoisse est un fait inquiétant mais non pas surprenant pour qui garde en mémoire l'évolution de la structure romanesque. Le fait ne surprendrait pas Dostoïevski qui nous présente déjà des personnages voués à l'interminable et qui traverse l'« espace littéraire » de Maurice Blanchot à l'époque du *Sous-Sol*. Cette nouvelle, comme tant de récits kafkaïens et post-kafkaïens, est privée de conclusion :

Le journal de cet amateur de paradoxes ne se termine pas encore. L'auteur n'a pu résister à la tentation et a repris la plume. Mais il nous semble, à nous, qu'on peut mettre ici le point final.

Le Sous-Sol est une œuvre-charnière entre le romantisme et le roman, entre les réconciliations inauthentiques qui précèdent et les réconciliations authentiques qui succèdent. Les grands romanciers traversent l'espace littéraire que définit Maurice Blanchot mais ils n'y demeurent pas. Ils s'élancent au-delà de cet espace vers l'infini d'une mort libératrice.

Les grandes conclusions romanesques sont banales mais elles ne sont pas conventionnelles. Leur manque d'habileté rhétorique, leur maladresse même font leur véritable beauté et les distinguent nettement des réconciliations menteuses qui pullulent dans la littérature de second ordre. La conversion dans la mort ne doit pas nous apparaître comme un glissement vers la facilité mais comme une descente quasi miraculeuse de la grâce romanesque.

Les œuvres romanesques vraiment grandes naissent toutes de cet instant suprême et elles retournent à lui à la façon dont l'église jaillit tout entière du chœur et s'avance vers lui. Toutes les grandes œuvres sont composées comme des cathédrales; la vérité de *La Recherche du temps perdu* est, ici encore, la vérité de tous les chefs-d'œuvre romanesques.



Nous portons en nous une hiérarchie du superficiel et du profond, de l'essentiel et de l'accessoire, que nous appliquons instinctivement à l'œuvre romanesque. Cette hiérarchie, d'inspiration « romantique », « individualiste » et « prométhéenne » nous cache certains aspects essentiels de la création artistique. Nous avons l'habitude, par exemple, de ne jamais prendre au

sérieux le symbolisme chrétien, peut-être parce qu'il est commun à beaucoup d'œuvres médiocres et sublimes. Nous attribuons à ce symbolisme un rôle purement décoratif lorsque le romancier n'est pas chrétien, purement apologétique lorsque le romancier est chrétien. Une critique vraiment « scientifique » renoncerait à tous ces jugements *a priori* et elle noterait les convergences étonnantes entre les diverses conclusions romanesques. Si nos préjugés *pro et contra* n'érigeaient pas une cloison étanche entre l'expérience esthétique et l'expérience religieuse, les problèmes de la création nous apparaîtraient dans une lumière neuve. Nous n'amputerions pas l'œuvre dostoïevskienne de toutes ses méditations religieuses. Nous découvririons, dans *Les Frères Karamazov*, par exemple, des textes aussi précieux, pour l'étude de la création romanesque, que ceux du *Temps retrouvé*. Et nous comprendrions enfin que le symbolisme chrétien est universel car il est seul capable d'informer l'expérience romanesque.

Il faut donc envisager ce symbolisme d'un point de vue romanesque. La tâche est d'autant plus difficile que le romancier lui-même cherche parfois à nous donner le change. Stendhal met au compte d'un cachot trop humide le « mysticisme allemand » de Julien Sorel. La conclusion du *Rouge et le Noir* reste cependant une méditation sur des thèmes et des symboles chrétiens. Le romancier y réaffirme son scepticisme mais thèmes et symboles n'en sont pas moins présents pour être enrobés de négations. Ils jouent exactement le même rôle que chez Proust ou chez Dostoïevski. Tout ce qui touche à ces thèmes, y compris la vocation monastique des héros stendhaliens, va nous apparaître sous un jour nouveau dont il ne faut pas permettre à l'ironie du romancier de nous voiler l'éclat.

Il faut, ici comme ailleurs, interpréter les romanciers les uns par les autres. Il ne faut pas aborder la question religieuse de l'extérieur mais en faire, s'il est possible, un problème purement romanesque. Le problème du christianisme chez Stendhal, les problèmes du « mysticisme proustien » et du « mysticisme dostoïevskien », ne peuvent s'éclairer que par des rapprochements.

Si le grain ne meurt après qu'on l'a semé il restera seul, mais s'il meurt il portera beaucoup de fruits. La phrase de saint Jean reparaît dans plusieurs épisodes cruciaux des *Frères Karamazov.* Elle exprime les rapports mystérieux entre les deux morts romanesques, le lien entre le bagne et la guérison spirituelle de Dmitri, le lien entre la maladie mortelle et l'aveu rédempteur du « visiteur inconnu », le lien entre la mort d'Ilioucha et l'œuvre charitable d'Aliocha.

C'est à la même phrase de saint Jean que Proust a recours lorsqu'il veut nous expliquer le rôle que joue la maladie, cette sœur cadette de la mort, dans sa propre création. « En me faisant comme un rude directeur de conscience mourir au monde, la maladie m'avait rendu service car "si le grain ne meurt après qu'on l'a semé il restera seul mais s'il meurt il portera beaucoup de fruits". »

Mme de La Fayette, elle aussi, pourrait citer saint Jean car on retrouve dans *La Princesse de Clèves* la maladie du narrateur proustien. Cette maladie est située au même point du développement romanesque que chez Proust et ses conséquences spirituelles sont exactement les mêmes : « La nécessité de mourir, dont elle se voyait si proche, l'accoutuma à se détacher de toutes choses et la longueur de sa maladie lui en fit une habitude... Les passions et les engagements du monde lui parurent tels qu'ils paraissent aux personnes qui ont des vues plus grandes et plus éloignées. » *Ces vues plus grandes et plus éloignées* appartiennent à l'être nouveau qui naît, littéralement, de la mort.

La phrase de saint Jean sert d'épigraphe aux *Frères Karamazov*, elle pourrait servir d'épigraphe à toutes les conclusions romanesques. La répudiation du médiateur humain, le renoncement à la transcendance déviée, appelle irrésistiblement les symboles de la transcendance verticale, que le

romancier soit chrétien ou non. Tous les grands romanciers répondent à cet appel fondamental mais ils parviennent parfois à se dissimuler le sens de leur réponse. Stendhal ironise. Proust masque le vrai visage de l'expérience romanesque derrière des lieux communs romantiques mais il rend à des symboles défraîchis un éclat profond et secret. Les symboles d'immortalité et de résurrection apparaissent chez lui dans un contexte purement esthétique et ils ne transcendent que subrepticement la signification banale à laquelle les réduisit le romantisme. Ce ne sont pas des princes d'opérette; ce sont de vrais princes déguisés en princes d'opérette.

Ces symboles apparaissent, bien avant *Le Temps retrouvé*, dans tous les passages qui sont à la fois l'écho et l'annonciation de l'expérience originelle. Un de ces passages est consacré à la mort et aux funérailles du grand écrivain Bergotte :

On l'enterra, mais, toute la nuit funèbre, aux vitrines éclairées, ses livres disposés trois par trois veillaient comme des anges aux ailes déployées, et semblaient pour celui qui n'était plus le symbole de la résurrection.

Bergotte est célèbre et Proust songe manifestement à la gloire posthume, à cette « consolatrice affreusement laurée » dont s'irrite Valéry. Mais le cliché romantique n'est ici qu'un prétexte; il autorise la présence du mot *résurrection*. Ce n'est pas à la postérité que s'intéresse Marcel Proust, c'est à ce mot *résurrection* qu'à la faveur du lieu commun il parvient à glisser dans son texte, sans en troubler l'ordonnance extérieure, positive et « réaliste ». La mort et la résurrection de Bergotte préfigurent la mort et la résurrection du romancier lui-même, la seconde naissance d'où jaillit *A la recherche du temps perdu*. C'est l'attente de cette résurrection qui donne à la phrase que nous venons de citer sa résonance véritable. A côté des images de la transcendance déviée nous voyons donc s'ébaucher un symbolisme de la transcendance verticale. Aux idoles démoniaques qui entraînent le narrateur dans l'abîme s'opposent les anges aux ailes déployées... C'est à la lumière du *Temps retrouvé* qu'il faut interpréter ce symbolisme : « La grandeur de Proust, remarque justement André Malraux, est devenue évidente lorsque la publication du *Temps retrouvé* a donné leur sens à des moyens qui, jusque-là, ne semblaient pas dépasser ceux de Dickens. »

C'est *Le Temps retrouvé*, assurément, mais ce sont aussi les autres conclusions romanesques qui donnent leur sens à la création proustienne. *Les Frères Karamazov* nous interdisent de voir dans la résurrection de Bergotte un simple lieu commun romantique. Et, réciproquement, *Le Temps retrouvé*, que Proust intitula d'abord « L'Adoration perpétuelle », nous interdit de voir dans les méditations religieuses des *Frères Karamazov* de simples morceaux de propagande religieuse, extérieurs à l'œuvre romanesque. Si Dostoïevski a tant souffert pour écrire ces pages, ce n'est pas parce qu'il y voyait une corvée ennuyeuse, c'est parce qu'il leur attachait une importance primordiale.

Dans la seconde partie de ce dernier roman le petit Ilioucha meurt pour tous les héros des romans dostoïevskiens et la communion qui jaillit de cette mort est une *lucidité sublime* à l'échelle du groupe. La structure du crime et du châtiment rédempteur transcende la conscience solitaire. Jamais romancier n'avait brisé aussi radicalement avec l'individualisme romantique et prométhéen.

C'est la dernière et la plus haute vague du génie dostoïevskien qui soulève cette conclusion des *Frères Karamazov*. Les dernières distinctions entre l'expérience romanesque et l'expérience

religieuse s’abolissent. Mais la structure de l’expérience n’a pas changé. Dans les paroles de mémoire et de mort, d’amour et de résurrection qui montent aux lèvres des enfants, on reconnaît sans peine les thèmes et symboles qu’appelle la ferveur créatrice chez le romancier agnostique du *Temps retrouvé* :

Karamazov, nous vous aimons! reprirent-ils en chœur. Beaucoup avaient les larmes aux yeux.

Hourra pour Karamazov ! proclama Kolia.

Et éternel souvenir au pauvre garçon! ajouta de nouveau Aliocha.

Éternel souvenir !

Karamazov, s’écria Kolia, est-ce vrai ce que dit la religion, que nous ressusciterons d’entre les morts, que nous nous reverrons les uns les autres, et tous, et Ilioucha ?

Oui, c’est vrai, nous ressusciterons, nous nous reverrons, nous nous raconterons joyeusement ce qui s’est passé.

[1] Loin de nous d’ailleurs, la pensée de voir dans cette position centrale une « faute » du romancier ou une trahison de l’expérience originelle. Cette position est justifiée par des raisons d’économie romanesque que nous nous efforcerons de dégager dans un second volume. Nous voulons seulement remarquer que Proust a su très habilement combiner les exigences supérieures de la révélation romanesque avec les exigences pratiques de la « stratégie littéraire ».